



HUNGARIAN STUDIES

2001

CONTENTS

*Volume 15
Number 2*

Tibor Bónus: La travestie comme réinterprétation (László Garaczi: Mizantróp)

*István Dobos: The Concept-of-Subject Implications of Reading Rewritten Poetic Images
at the End of the 1920s*

Gábor Tolcsvai Nagy: 3rd Person Anaphora in Hungarian

Karl Vajda: Zeit an der Zeit

HUNGARIAN STUDIES

a Journal of the International Association of Hungarian Studies
(Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság)

Hungarian Studies appears twice a year. It publishes original essays – written in English, French and German – dealing with aspects of the Hungarian past and present. Multidisciplinary in its approach, it is an international forum of literary, philological, historical and related studies. Each issue contains about 160 pages and will occasionally include illustrations. All manuscripts, books and other publications for review should be sent to the editorial address. Only original papers will be published and a copy of the Publishing Agreement will be sent to the authors of papers accepted for publication. Manuscripts will be processed only after receiving the signed copy of the agreement.

Hungarian Studies is published by

AKADÉMIAI KIADÓ
H-1117 Budapest, Prielle Kornélia u. 4
Homepage: www.akkr.hu

Orders should be addressed to AKADÉMIAI KIADÓ,
H-1519 Budapest, P.O. Box 245, Fax: (36-1) 464-8221, E-mail: kiss.s@akkr.hu

Subscription price for Volume 15 (2001) in 2 issues USD 136.00, including normal postage,
airmail delivery USD 20.00.

Editorial address

H-1014 Budapest, Országház u. 30. Telephone: (36-1) 355-9930
Mailing address: H-1250 Budapest, P.O. Box 34. E-mail: nmft@iif.hu
Homepage: www.bibl.u-szeged.hu/filo

Editor-in-Chief

Mihály Szegedy-Maszák

Editors

Richard Aczel
Gábor Bezecsky
József Jankovics
Peter Schimert

Advisory Council

Loránd Benkő, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest
László Kósa, Eötvös Loránd Tudományegyetem, Budapest
Péter Rákos, University of Prague
Denis Sinor, Indiana University, Bloomington
Bo Wickman, University of Uppsala

© Akadémiai Kiadó, Budapest 2001

HUNGARIAN STUDIES

| | | |
|-----------------|----------|----------|
| VOLUME 15, 2001 | CONTENTS | NUMBER 2 |
|-----------------|----------|----------|

| | |
|---|-----|
| <i>Karl Vajda: Zeit an der Zeit</i> | 169 |
| <i>Sándor Hites: Reluctant Supplements: Historical Novel, Historiography, and Historiographical Metafiction</i> | 203 |
| <i>Péter Hajdu: On the Ethnic Border. The Image of Slovaks in Kálmán Mikszáth's Writing</i> | 233 |
| <i>Mihály Szegedy-Maszák: Bartók and Literature</i> | 245 |
| <i>Csongor Lőrincz: Zeichenaustauschbarkeit und Allegorization bei Attila József</i> | 255 |
| <i>István Dobos: The Concept-of-Subject Implications of Reading Rewritten Poetic Images at the End of the 1920s</i> | 273 |
| <i>András Kappanyos: Theory versus Criticism (A Brief Account of the Present Situation in Hungary)</i> | 281 |
| <i>Gábor Tolcsvai Nagy: 3rd Person Anaphora in Hungarian</i> | 287 |
| <i>Tibor Bónus: La travestie comme réinterprétation (László Garaczi : Mizantróp)</i> | 301 |

CONTRIBUTORS

| | |
|-----------------------|---|
| Tibor BÓNUS | Université de Paris–Sorbonne III, Paris, France |
| István DOBOS | University of Debrecen, Debrecen, Hungary |
| Péter HAJDU | Institute of Literary Studies, HAS, Budapest, Hungary |
| Sándor HITES | Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary |
| András KAPPANYOS | Institute of Literary Studies, HAS, Budapest, Hungary |
| Csongor LŐRINCZ | Eötvös-Loránd-Universität, Budapest, Ungarn |
| Mihály SZEGEDY-MASZÁK | Indiana University, Bloomington, IND, USA |
| Gábor TOLCSVAI NAGY | Eötvös Loránd University, Budapest, Hungary |
| Karl VAJDA | Universität zu Miskolc, Miskolc, Ungarn |

ZEIT AN DER ZEIT

KARL VAJDA

Universität zu Miskolc, Miskolc
Ungarn

Vorwort

Die folgende Abhandlung ist ein Versuch. Sie versucht die Relevanz existenzialer Ontologie auf dem Gebiet der Literaturwissenschaft durch das Bedenken der Zeitproblematik in Géza Ottlik's Roman *Schule an der Grenze* darzulegen. So zwar, daß die Relevanz einer ontologischen Neuorientierung nicht durch die erfolgreiche Applikation der vermeintlichen Errungenschaften einer der Literatur immerhin fremden philosophischen Disziplin unter Beweis gestellt wird, sondern im Gegenteil: Dergestalt, daß sie sich von sich aus als ein notwendiges Erfordernis der Literatur selbst in Erfahrung gibt.

Der Versuchscharakter des vorliegenden Beitrags ergibt sich indessen lediglich zum Teil aus den unleugbaren Unzulänglichkeiten des Verfassers. Auch ist an ihm nur bedingt die Eile schuld, mit der diese Schrift aus einer längeren gekürzt, mit hin aus größeren Zusammenhängen herausgerissen werden mußte. Vielmehr muß die vorliegende Abhandlung zu einer stellenweise halbsbrecherischen Gratwanderung werden, weil vor uns die Konventionalität herkömmlicher Denkweisen der abkünftigen Literaturtheorie Berge eines gelehrten Unverstands auftürmen wird. Sie gilt es nun zu überwinden.

Die Einsicht der Bedeutsamkeit der existenzialen Ontologie für die Literaturtheorie steht und fällt mit der Erkenntnis der Gültigkeit der ontologischen Differenz zwischen Sein und Seiendem auch im Bereich literarischer Phänomene. Man könnte indessen fragen, was mit dem Heideggerschen Ausdruck *ontologische Differenz*, mit dem „Nicht zwischen Sein und Seiendem“¹ in literaturwissenschaftlichem Zusammenhang gemeint sei und was damit für die Literaturtheorie wohl gewonnen werden könne?

Die fundamentalontologische Bezeichnung *ontologische Differenz* benennt den Drang sowohl des Seins wie des Seienden, miteinander nicht gleichgesetzt zu werden.² *Nicht gleichsetzen* verlangt hier außer *nicht identifizieren* jedoch auch, daß weder das in dieser Differenz begriffene Seiende noch das Sein selbst *gleich gesetzt wird*. Denn jede ontische (d.h. »am Seienden haften bleibende«)³ Denkweise zeichnet sich ontologisch (also bei einem expliziten theoretischen Fragen

nach dem Sein des Seienden)⁴ dadurch aus, daß sie im Anbetracht des Seienden das Sein gleich, d.w.s. sogleich setzt, und zwar als eine allgemeine Besonderheit, als die eigentlichste Eigenheit, sprich als die allgemeinste Eigenschaft desselben.⁵ Desgleichen stellt sie sich das Seiende als den Träger dieser Eigenschaft und demzufolge als das Subjekt einer logischen Aussage über die permanente Ereignung der Zueignung dieser Eigenschaft vor. Die ontische Gleich-Setzung entpuppt sich somit als die Durchsetzung einer Vorentscheidung über den ontologischen Status des Seienden, und zwar dergestalt, daß diesem das an ihm selbst sichtbar werdende Sein kategorial unter-, temporal nachgeordnet wird.

Da alle Arten gegenwärtiger Literaturtheorie in der Aristotelischen *Poetik* wurzeln, diese indessen einem philosophischen Interesse entsprungen ist, das stillschweigend auf der peripatetischen und somit einer der ontischen Indifferenz verhafteten Ontologie beruht, muß jede Art der herkömmlichen Literaturtheorie – poststrukturalistische Strömungen nicht ausgenommen – an der ontischen Indifferenz zwischen Literarischem (*literarisch* Seiendem) und Literatur (*literarisch* Sein) festhalten.

Eine der schwerwiegendsten Folgen der Verabsäumung einerseits der Unterscheidung zwischen Sein (Literatur) und Seiendem (Literarischem) und andererseits der Differenzierung zwischen literarischem Seienden und literarisch Seiendem ist ohne Zweifel die Schwierigkeit der herkömmlichen Literaturtheorie, die Literatur anders zu denken als die kanonisierte Ansammlung literarischer Texte, denen die in Nebel gehüllte Qualität der Literarizität zukommt, denn zuerkannt oder zumindest zugesprochen wird.

Mit Bezug auf die in jeder heutzutage praktizierten Art der Literaturwissenschaft eingeschlossene Überlieferung ist jeder literaturwissenschaftliche Neuansatz gängiger literaturtheoretischer Praxis eine Verwandlung derselben poetologischen Aufgabenstellung. Daher sollen die folgenden Gedankengänge ein Vierfaches ans Licht bringen:

1. Die ontische Indifferenz, also die nicht Unterscheidung einerseits zwischen Literatur (Sein) und Literarischem (Seiendem), andererseits zwischen *literarisch* Seiendem und literarischem Seienden, ist eine Folge einer spezifisch griechischen Fragestellung, in ihrer heutigen Prägnanz zunächst aufgeworfen und beantwortet in der *Poetik* des Aristoteles.
2. Die erwähnte poetologische Fragestellung erhält ihren ganzen Sinn nur und ausschließlich von der Wesenslehre der klassischen griechischen Philosophie.
3. Diese in bestimmter Weise erfolgte ontologische Ausrichtung der Poetologie führt zur einer Auslegung einerseits der Literatur, andererseits der ihr anhaftenden Zeitphänomene, in der literarische Zeitphänomene nur als Strukturmomente eines literarischen Kunstwerks zu fassen sind und folglich als etwas Räumliches und beliebig Verfügbares gedacht bleiben.

4. Durch die konsequente Besinnung auf die ontologische Differenz soll eine Orientierung gewonnen werden, die ermöglicht, literarische Zeitphänomene als Momente eines Seinsgeschehens (Literatur) zu deuten.

1. Die metaphysische Deutung des literarisch Seienden

In seiner *Poetik* geht Aristoteles von der Voraussetzung aus, daß das Hervorgehen der Literatur als Dichtung, als ποίησις, als gekonntes Machen und Anfertigen zu denken ist.⁶

Gedichte sind demnach als Dichtwerke aufzufassen und sollen analog dem Handwerk vorgestellt werden. Dichtkunst ist ποιητική (*scil. τέχνη*), ein „zum Können und Leisten entwickeltes Vermögen“⁷, ein poetisches, d.h. ein auf Hervorbringen ausgerichtetes Können⁸ (Kunst) und somit das Handwerk sprachbegabter Menschen, die nicht mit dem Hammer und aus Felsblöcken ihre Werke meißeln, sondern mit ihrer Zunge und aus Tönen ihrer Stimme gemäß den zunächst amorphen Möglichkeiten der Sprache.⁹ Der Schöpfer literarischer Werke ist ein besonderer Handwerker.¹⁰ Sein Handwerk ist die Dichtkunst, sein Rohstoff die Sprache.¹¹ Seine Werkzeuge sind sein Talent, seine Inspirationen, Kenntnisse, Erkenntnisse und Erfahrungen. Seine Erzeugnisse die ihm zugeschriebenen Dichtungen, die, weil er mit Kunst werket, allesamt Kunstwerke sind.

Aristoteles definiert das Wesen (οὐσία) der Tragödie zugleich als die „Nachahmung einer behutsam und dennoch geschickt gewählten und zielstrebigem, in sich geschlossenen Handlung (μίμησις πράξεως σπουδαίας) von bestimmter Größe, in anmutig geformter Sprache (ἡδυσμένῳ λόγῳ).“¹²

Diese Gattungsdefinition besticht heute noch durch ihre Bündigkeit und Selbstverständlichkeit. Aus dem fürs erste so unscheinbaren Begriff ποιητική, der durch die selbstverständliche Kürzung aus der attributiven Wortgruppe ποιητική τέχνη hervorgegangen ist, spricht mit einer Geste unbedingter wissenschaftlicher Evidenz die soeben umrissene Handwerksanalogie. Die Aristotelische Wesensbestimmung der Tragödie arbeitet weniger hervorhebend und sie explizierend, als vielmehr stillschweigend und implizierend mit der Gleichsetzung von *Handwerk* (τέχνη) und *Dichtung* (ποίησις). Nicht nur wird hier jedoch die Dichtung eine Handwerkskunst oder, wie Joachim Ritter den griechischen Terminus τέχνη auf Deutsch zu erläutern suchte,¹³ eine „Kunst des Handwerks“ genannt, auch fehlt hier dem griechischen Denken ein geeignetes, denn eigenes Wort für die Dichtung als der τέχνη entsprechende Schöpfung dichterischer Werke. In Ermangelung eines richtigen, eigens für die Kunst der Dichtung entwickelten Begriffes muß man sich mit einem zweifelhaften Mittel behelfen und die Entstehung von Dichtungen – ins denkbar Allgemeinste gewendet – als ποίησις, als *schöpfende Herstellung*,

als *hervorbringende Gestaltverleihung* bezeichnen. Dies führt gleichwohl zwingend zu einer Einordnung der Dichtung unter andere Arten kunstvoller Hervorbringung.

Wo das Anwesen von Dichtung an ihrer Entstehung gefaßt wird, müssen das als kunstvoll Hergestelltes gedachte Literarische und das Handwerk, dem dieses seine Entstehung verdankt, einer Indifferenz anheimfallen. Diese aus der ontischen Indifferenz resultierende, gleichwohl sekundäre Nichtunterscheidung werden wir in Zukunft als *poetologische Indifferenz* bezeichnen. Sie wird darin manifest, daß das *nomen actionis* (ποίησις) und das *nomen rei actae* der Dichtung (ποίημα) heute noch vielfach gleichgesetzt werden, denn gleichgesetzt werden offensichtlich müssen.¹⁴ Übrigens eine Gleichsetzung, die schon Aristoteles geläufig ist.

Betrachtet man Dichtungen jedoch als *Kunstwerke*, so ergibt sich daraus der Zwang, ihnen als selbstverständlichen Zweck Wirkungen zuzuordnen, wie dies die von Aristoteles in seiner *Poetik* kurzerhand eingeführte, in ihrer Notwendigkeit gleichwohl weiter nicht ausgeführte Zweckmäßigkeit der Dichtung zeigt.¹⁵

Durch die Annahme einer literarischen Bezweckung wird ein weiterer Aspekt des Handwerks auf die Literatur übertragen. Denn der Wert des Werks, wie jenes des es hervorbringenden Handwerks sonst auch, läßt sich an dessen Nützlichkeit ermesen. Diese kann hinwiederum erst an den Wirkungen des Werks abgenommen werden. Erst dieses Abnehmen macht aus jedem Leser, Zuhörer und Zuschauer jenen Abnehmer, jenen Rezipienten, der er für die Literaturwissenschaft ist. Denkt man die Dichtung als ein Werk, das in jedem gewisse Wirkungen auszulösen und den Rezipienten zu einem sich von Person zu Person zwar variierenden, aber trotz dieser Varianz ein einheitliches Bild bietenden Tun und Lassen zu bewegen hat, so ermöglicht dies durch die Erforschung der erzielten Wirkungen, Rückschlüsse auf die Zweckbestimmungen der die gewahrten Wirkungen auslösenden Momente der Beschaffenheit des Werks vorzunehmen. Das Kunstwerk ist ein ‚Wirkwerk‘,¹⁶ ein durch Dichterhand „in vollkommenem Funktionalismus“¹⁷ auf seine möglichen Wirkungen hin entworfenen und erwirktes Wirkungsmittel. Aristoteles – und in seinen Fußstapfen die moderne Literaturtheorie – „hat nicht einerseits ein Werk, andererseits eine Wirkung, noch auch diese Wirkung allein im Auge, sondern ein Werk der Wirkung, den Lebensvorgang der in der Tragödie sich vollziehenden tragischen Erschütterung, die selbstverständlich die Erschütterung der Zuschauer ist.“¹⁸

Wird nun der zentrale Gegenstand der Literaturgeschichtsschreibung in der Literaturtheorie unserer Zeit als „ein Prozeß ästhetischer Rezeption und Produktion“ bestimmt, „der sich in der Aktualisierung literarischer Texte durch den aufnehmenden Leser, den selbst wieder produzierenden Schriftsteller und den reflektierenden Kritiker vollzieht“,¹⁹ wird also das literarische Gesamtgeschehen aus dem im Begriff der ποίησις festgelegten Blickwinkel betrachtet und die Dichtung in ein poetisches, ein ästhetisches und ein kritisches Moment zerlegt, die zusam-

men den Gegenstand der Literaturwissenschaft (ποίησις im ganzen) ausmachen, dann wird dadurch mit lobenswerter und recht seltener Entschlossenheit nicht nur für eine Betrachtungsweise Lanze gebrochen, die hilft, gängigen Einseitigkeiten und Simplifizierungen vorzubeugen, sondern es wird gleichsam auch das von Aristoteles Ausgeführte fortgeführt und – unausweichlich, wenngleich auch ungewollt – der besagten Indifferenz der Handwerksanalogie das Wort geredet. Selbst der entschlossenste Einspruch noch spricht und denkt in der gleichen Sprache und bleibt daher ein Widerspruch.

Das Werk zehrt bei der Zeitigung seiner Wirkung von seiner Beschaffenheit. Die erzielten Wirkungen sind zwar unterschiedlich, diese Art seiner Beschaffenheit jedoch stets dieselbe. Das Sosein des Kunstwerks ist somit eine Beschaffenheit zu etwas. Für die Aristotelische Dichtungslehre, mithin für die Metaphysik der gängigen Literaturwissenschaft²⁰ ist diese Finalität auch der Schlüssel zur Feststellung des Wasseins des Kunstwerks, denn nach wie vor die eine Seite jenes bipolaren Wechselverhältnisses, das Werk-Leser-Relation heißt²¹ und als grundsätzlicher literaturwissenschaftlicher Kunstbegriff möglichst alle Phänomene des Literarischen in seine Geltung ziehen soll.²² Hinsichtlich dieser seiner Bewandnis gibt sich das literarische Werk als ein Wirkungspotential in Erfahrung, es ist ein *Gewirk*.

Daß das ontisch als Kunstwerk vorgestellte Literarische ontologisch-kategorial als *Gewirk* bestimmt wird, entspringt indessen keiner Oberflächenerscheinung, die erst mittelbar in den durch das Kunstwerk gezeitigten Wirkungen zutage tritt. Das als Kunstwerk gedachte Dichtung ist für den es so Denkenden durch und durch *Gewirk*. Und dabei zeigt der ontologische Terminus *Gewirk* nicht nur jene Zweckbestimmung des Kunstwerks im Sinne eines Wirkungspotentials an, für die jede wirkungsästhetische Untersuchung ohne Mühe den Nachweis ‚liefern‘ kann. Er erhält auch einen Verweis auf die tektonische Struktur des Kunstwerks. In diesem syntaktisch engeren Sinne wendet sich das *Gewirk* der Literaturwissenschaft als *textus* zu. Das Kunstwerk wird als das Gewebe von kleineren Elementen gedacht, die an sich ebenfalls den Charakter des Gewirks haben, denn selbstredend hat es auch mit einem jeden dieser tektonischen Elemente seine ganz besondere Bewandnis.

2. Metaphysische Fundamente der Aristotelischen Dichtungsdefinition

Zwar sind die handwerksanalogische Sicht und die poetologische Indifferenz der *Poetik* teils in dem altgriechischen Sprachgebrauch, teils in der kunsttheoretischen Tradition selbst begründet, die Aristotelische Definition der Dichtung als dichterischer Kunst ist dennoch keineswegs nur die fertige Übernahme

eines vorwiegend sprachlich bedingten Vorverständnisses. Vielmehr ist sie eine Frucht eigener philosophischer Anstrengungen. Ein neues Betätigungsfeld der φιλοσοφία. In der *Poetik* geht es Aristoteles einerseits um den Nachweis des Technecharakters der Dichtung, die ihr von Platon spöttisch aberkannt worden ist, mithin um die philosophische Legitimierung der Dichtung als Dichtkunst und andererseits um die philosophisch fundierte Aufhebung gewisser viel zu offensichtlicher Unzulänglichkeiten der zwar landläufigen, aber noch weitgehend unphilosophischen Handwerksanalogie. Die Begriffe und Vorstellungen, die er dabei als Leitfäden nimmt, lassen sich darum nur aus einem breiteren Zusammenhang des *corpus aristotelicum* heraus recht verstehen.

Das griechische Syntagma ποιητική [τέχνη] betont das Handwerkliche gleich zweifach. Ποιεῖν meint nicht nur ein Machen, ein herstellendes Erzeugen, eine durchsetzende Ausführung wie etwa das lateinische *facere*. Die Bedeutung des griechischen Verbs geht darüber beträchtlich hinaus: Ποιεῖν kann auch ein pflegendes Zurichten (des Bartes oder der Haare z.B.), ein Hervorrufen (beispielsweise von Angst) und ein Hervortreiben-Lassen (z.B. der Saat) bezeichnen. Götter können sogar Regen ποιεῖν. Zugleich liegt dem Substantiv τέχνη das Zeitwort τίκτειν zugrunde, das keineswegs nur *gebären* und *zeugen* bedeutet, sondern *erzeugen*, *hervorbringen*, *auslösen*. Nicht von ungefähr heißt der Zimmermann, der Handwerker also, der aus dem zunächst amorphem Holz (ὕλη) Gebäude hervorgehen läßt, altgriechisch τέκτων. Τίκτειν drückt offensichtlich ein Hervorbringen, ein In-die-Welt-setzen aus, wo das in seiner Gestalt vorerst noch nicht Gekannte erstmals in Erscheinung tritt, nämlich in die Erscheinung seiner Erkennbarkeit als etwas. Gestalt gewinnen kann – lehrt uns dieser Gang von Assoziationen – gleichwohl erst, was gestaltet worden ist. Nun wäre es irrig anzunehmen, daß infolge der Substantivierung in dem etwas sinneinengenden Gebrauch der Hauptwörter ποιησις und τέχνη als Termini griechischer Philosophie die soeben angedeuteten feinen Nebenbedeutungen und noch feineren Implikationen der Verba ποιεῖν und τίκτειν gänzlich sollten zum Erlöschen gekommen sein.²³

Durch die lapidare Bezeichnung ποιητική [τέχνη] werden zweifellos beide soeben genannten Bedeutungsfelder auf die Phänomene der Dichtung übertragen. Dichtkunst gibt sich der Kunstphilosophie des Aristoteles – und in seinen Fußstapfen der gesamten abendländischen Kunstphilosophie sowohl wie der landläufigen Literaturwissenschaft – als eine herstellend erzeugende Tätigkeit in Erfahrung, die es fertig bringt, das vorerst nicht Sichtbare, denn weder voll Ab- noch gänzlich Voraussehbare ansichtig, ja ansehnlich zu machen. Die ποιητική τέχνη nennt somit von sich aus auch den vermeintlichen Grundmodus ihrer selbst. Hierdurch wird sie allerdings unausweichlich in den engeren Zusammenhang der antiken Wesenslehre einbezogen.

Dies geschieht indessen nicht beliebig oder gar von ungefähr. Vielmehr ist es zwangsläufig auch die Frucht der empirisch-pragmatischen Orientierung des Ari-

stotelischen Denkens. Die Aristotelische Denkart verdankt ja ihre Durchschlagskraft nicht zuletzt der durchaus überzeugenden Überzeugung, daß sinnlich erfaßbare Wesen (αἰσθητὰ οὐσίαι) allesamt über einen Baustoff (ὕλη) verfügen.²⁴ Dieser Grundsatz der Aristotelischen Metaphysik ist indessen dermaßen fundamental, daß seine Geltung schier unbegrenzt ist. Für Aristoteles sind nicht nur Holz und Erz Stoffe (ὕλη [αἰσθητή]). Er nennt sogar rein Gedachtes und somit Immaterielles *Stoff* (ὕλη [νοητή]), wie beispielsweise ‚Gegenstände‘ der Mathematik.²⁵ Eben dieses jedem Ding gemeinsame Materialität, diese Baumaterialität verbindet Aristoteles zufolge Hervorbringungen der Natur mit denen der Kunst.²⁶

Entstehung wird im Griechischen einerseits als natürliche Entstehung, nämlich als *Ent-Stehen-von-ihm-selbst-durch-es-selbst*, als *Hervortreten*, zu Deutsch als *aufgehende Hervorgehen*, als „in sich verweilendes Sichentfalten“²⁷ (φύσις), oder aber andererseits als gekonntes Hervorholen, mithin als kunstvolles Hervorbringen in den Blick gefaßt.

Es ist an dieser Stelle besonders notwendig, zu verhüten, daß der griechische Naturbegriff in dem abgeblaßten und maßlos ausgehöhlten Sinne der gängigen Unterscheidung einer natürlichen von einer künstlichen Welt mißdeutet wird. Der griechische Ausdruck φύσις meint genauso wenig eine von Menschenhand unberührte Welt der Tiere und der Pflanzen, wie wenig die τέχνη die Aufhebung und Durchdringung dieser ‚natürlichen‘ Umgebung mit Künstlichem bedeutet.

Dem scheint indessen zu widersprechen, daß jenes, was im Griechischen mit dem Nomen φύσις bezeichnet wird, gänzlich dem Bereich des pflanzlichen Lebens entnommen ist. Φύσις meint ja bekanntlich ein Wachsen und Hervortreiben, das ewige Streben jedes Pflanzlichen dem Licht (φῶς) zu. Wie der Korn zunächst im Keimen und dann in der Pflanze aufgeht, um erneut Körner zu treiben und neues Wachsen zu ermöglichen, ist alles, was irgend entsteht, d.h. aus etwas bereits Bestehendem hervorgeht, in einem allmählichen Wachsen begriffen. Für dieses Wachsen ist charakteristisch, daß es „aus etwas bereits Vorgeformtem heraus stets auf Form und Gestalt hinstrebt.“²⁸ Das im Wachsenden waltende Werden, als das die φύσις hier zu verstehen ist, „vollzieht sich selbständig, so daß der Ursprung der Bewegung, die dieses Werden ist, in dem Werdenden selber liegt.“²⁹ Dem griechischen Naturbegriff liegt somit nicht nur die zirkuläre Weltsicht einer Agrikultur zugrunde, vielmehr wird im Begriff der φύσις mitgemeint, daß die Selbstbewegung des Werdens, das als φύσις bezeichnet wird, „nicht lediglich *bewirkt* im Sinne der Kausalität“ ist, „sondern stets auch *gerichtet* im Sinne der Finalität“.³⁰ Die agrikulturell-zirkuläre Betrachtungsweise und gleichsam auch das Alter und die Verbindlichkeit dieser Sichtweise verdeutlicht Wolfgang Schadewaldt an einer Stelle aus der *Odyssee* (Lib. X, 304).³¹ Hermes rüstet hier Odysseus mit einem Kraut aus, das der Götterbote eigenhändig aus der Erde zieht. In Vers 303 heißt es dann, er habe den Sohn der Antikleia in der Natur der Pflanze auch unterwiesen. Das Worinbestehen dieser Unterweisung in der Natur des

Wunderkrauts wird indessen erläutert, indem lapidar bemerkt wird, das besagte Gewächs sei an der Wurzel schwarz und habe eine Blüte wie Milch. Hier reicht die φύσις von den Wurzeln bis zur Blüte und meint ein Wesen, das in ständigem Wachsen aus seinem Ursprung bis in seine Bestimmung hinein begriffen ist. Auch drückt φύσις keinen Zustand des Ausgewachsen-seins aus, sondern den Vorgang dieses Auswachsens und ballt daher Zeit in sich. Φύσις ist griechisch gedacht mithin ein hervorgehendes Aufgehen in der Vollendung des Gerichtet-seins einer Verursachung, die ohne das Eingreifen menschlicher Hände vonstatten geht.

Gleichwohl meint dies keineswegs, daß die τέχνη eine Aufhebung der φύσις sei, wie uns dies der uns allen geläufige Gegensatz zwischen Natur und Technik auf den ersten Blick anzunehmen zwingt. Der Mensch ist in die Totalität der φύσις gänzlich hereingestellt. Daß die Naturgewalten an der Schwelle menschlicher Behausungen Halt oder Kehrt machen, ist eine Illusion, in die sich die Moderne gerade durch das Mißverstehen ihrer Technik hat wiegen lassen. Ein verhängnisvolles Mißverständnis, dem als erstes der rechte Sinn der griechischen τέχνη zum Opfer fiel.

Für Aristoteles ist die τέχνη eine menschliche Tätigkeit, die jenes vollendet, das die Natur außerstande war durchzuführen. Die Ergänzung der φύσις durch Herstellungen, durch Hervorbringsel der τέχνη erfolgt zwar in der Tat insofern παρὰ φύσις, als die φύσις diese nicht hervorzubringen vermocht hat, muß gleichwohl ungeachtet dessen auch κατὰ φύσις erfolgen, insofern die τέχνη die φύσις vollendet, ihr nachahmt,³² d.w.s. die Natur als *aufgehende Hervorgehen* zum einzigen Maß ihrer selbst nimmt.³³ Τέχνη ist somit die Vollendung der φύσις und als solche von der Art der φύσις, so daß sich das eine anhand des anderen beschreiben und erklären läßt und umgekehrt.³⁴ Gerade deshalb ist davon die Rede, daß τέχνη der φύσις nachahmen, d.h. ihre innere Dimensionen auf sich nehmen müsse oder daß die φύσις die ποιητική das sich besser eignende Metrum gelehrt hat.³⁵ Eine Vollendung kann ja erst aus dem zu Vollendenden heraus, stets unter dessen eigenster Maßgabe geschehen. Dies ist im Falle der τέχνη etwas durchaus Natürliches, im griechischen Sinne des Wortes durch und durch Physisches.

Folglich „befreit“ Aristoteles den Begriff der μίμησις keineswegs aus dessen noch von Platon herrührender ontologischer Verklammerung, wie gelegentlich angenommen wird.³⁶ Aristoteles begründet diesen ontischen Zusammenhang lediglich anders.

Τέχνη widerstrebt somit der φύσις keineswegs. Vielmehr gilt, daß „beide grundsätzlich identisch“ verfahren. „Beide, die Art, wie die Natur erzeugt und wie die Technik herstellt, sind darin gleich, daß in beiden Fällen unter der Einwirkung von etwas aus etwas ein darin angelegtes Etwas verwirklicht wird. Der Unterschied, der hier besteht, liegt darin, daß das Einwirkende in der Natur als Ursprung der Bewegung im Naturding selber liegt, während es in der Techne seinen Ursprung in der denkenden Seele dessen hat, der den technischen Vorgang, die

Herstellung, in Bewegung setzt.“³⁷ „Das Werden durch *Techne*, Herstellung, steht dem Werden durch *Physis*, natürliche Erzeugung [*sic!*], gegenüber; zwischen beiden besteht eine durchgehende Analogie.“³⁸ „Natur und ‚Kunst‘ sind strukturgleich: die immanenten Wesenszüge der einen Sphäre können für die der anderen eingesetzt werden.“³⁹ Der griechische Künstler ist folglich nicht etwa „deshalb ein τεχνίτης, weil er ein Handwerker ist, sondern weil sowohl das Hervorbringen von Werken als auch das Hervorbringen von Gebrauchszeug ein Aufbruch des wissenden und vorgehenden Menschen ist inmitten der φύσις und auf dem Grunde der φύσις.“⁴⁰

Dies hat jedoch zur Folge, daß der Ur- oder Grundstoff (πρωτή ύλη),⁴¹ dem alles Geformte seinen Ursprung verdankt, als etwas selbst nicht Entstandenes, von jeher Gegebenes gedacht bleiben muß, denn sonst müßte man sich in eine durchaus lästige und geradezu unlösbare Aporie verwickeln.⁴²

Da jegliche Wirklichkeit des Seienden nicht als bloßes Vorkommen in existenzieller Singularität, sondern vielmehr als aufgehendes Hervorkommen in ontologischer Allgemeingültigkeit gefaßt ist, kann sich die Aristotelische Metaphysik dank seinem amorphen und daher näher weder bestimmbar noch zu bestimmenden Stoffbegriff der Herausforderung im Hinblick auf die unbeschreibliche Dynamik und Seinsvielfalt – wenn nicht gleich des Seins, so doch – aller Seienden als gewachsen erweisen.

Gleichwohl hat dieser Erfolg einen bedenklich hohen Preis: Der Rückgriff auf die metaphysische Wesenslehre drängt ja schließlich nachgerade darauf, die Entstehung jedweder Dichtung als künstlich-künstlerisches (τέχνη) Hervorgehen zu denken und mit der Frage nach einem Woraus (ἐξ ὧν) zu verbinden.⁴³ Allein diese Frage ist nach wie vor die des Handwerks, also ontologisch gesehen die einer ontisch ausgezeichneten Art umsichtigen Besorgens. Entstehung im Handlungsbereich des Daseins ist demnach stets Hervorbringung, d.h. die Durchführung einer τέχνη im Sinne eines herstellenden Handwerks, das will wiederum auf den Hergang und Ausgang der jeweiligen Kunsttat hin besehen besagen: die formende Herausführung eines Gebildes aus dem der Gestaltverleihung bislang verschlossenen Formlosen. Diesem Schema nach geht die künstlerische Absicht (Idee) – existenzial gesehen – durch die Vorsicht behutsamer Handhabung des Rohstoffes und der Kunstwerkzeuge in der Umsicht des besorgenden Umgangs künstlerischer Handlungen einerseits in die Einsehbarkeit des Kunstwerks als Rezeptionsvorlage, andererseits in die Kunsteinsicht der Rezipienten über, in deren einen sich schließlich auch der Schöpfer der Dichtung immer wieder verwandeln muß.

Richtig deutlich wird der ausschließliche Charakter und die enorme Durchdringungskraft der Handwerksanalogie vielleicht erst an der abendländischen Rezeption der hebräischen Schöpfungsgeschichte. Denn selbst die orientalistisch inspirierte christliche Theologie muß dem Zwang der Handwerksanalogie

nachgeben und den Weltanfang (רִאשִׁית) auf gut Aristotelisch als den gewaltigen Akt einer kunstvollen Hervorbringung begreifen. Auch erweist sich das Theologem der *creatio ex nihilo* bei genauerem Hinsehen als nichts anderes denn als eine aus Verlegenheit trotzig erteilte Antwort auf das *Ex-nihilo-nihil-fit* der klassischen Philosophie. Als *creatio prima* wird dabei die allererste von Gott als *primus movens* ausgeführte Welterschöpfung (בְּרִיאָה) bezeichnet. *Creatio secunda* meint hingegen das Hervorbringen einzelner Wesen und Gegenstände aus der bereits erschaffenen und somit als Urstoff weiterer Schöpfungen dienender Welt (יִצְרָה), woran sich als *imago Dei* schon auch der Mensch zu beteiligen vermag.

Die Erschaffung der Welt ist nach wie vor als Hervorbringung aus einem Grundstoff gedacht. Wenn sein muß, ist dieser Stoff das Nichts.

Weil durch die Aristotelische Definition der Dichtung *qua* Dichtkunst als einzig mögliche Umgrenzung des Seinsbereichs literarischer Seiender vollends dem zwiefältigen griechischen Seinsverständnis (φύσις und τέχνη) entspringt und somit der auf der Handwerksanalogie begründeten peripatetischen Dichtungslehre ein dreifacher Stoffbegriff zugrunde liegt, muß die Aristotelische Frage nach der Dichtkunst zunächst in den ursprünglichen, ontischen Fragezusammenhang von *Physik* und *Metaphysik* zurückgenommen werden.

Die Aristotelische Lehre von der ποίησις im ganzen besagt, daß jedes kunstvoll Hergestellte, sei es ein ποίημα der Dichtkunst oder sonst eines Handwerks, stets der kunstverständigen Zusammenfügung eines ungeformten Grundstoffes (ύλη), im Falle einer Statue beispielsweise des Erzes, und der diesem Grundstoff verliehenen Gestalt (μορφή) entspringt. Letztere wird indessen als die äußere Erscheinungsform der künstlerischen Leitidee (τὸ σχῆμα τῆς ιδέας)⁴⁴ begriffen, die in der Seele des Künstlers bereits vor der Kunsthandlung vorgeprägt ist und ihn schon bei den ersten schöpferischen Handlungsakten leitet.⁴⁵ Sie schwebt somit dem Künstler zum einen als Urbild, als leitende Grundansicht, zum anderen als Grundabsicht⁴⁶ (εἶδος, παράδειγμα,⁴⁷ ἰδέα) vor Augen.⁴⁸

An dem systematischen Charakter dieser dreifachen Begrifflichkeit ist in aller Deutlichkeit sichtbar, daß Aristoteles bei der Wahl des ύλη-Begriffs gerade dessen Integrierbarkeit in die Handwerksanalogie vor Augen gehabt haben dürfte.⁴⁹ Jedenfalls ist das Kunstwerk bei Aristoteles die verwirklichte dreifache Verbundenheit des vor der Kunstschöpfung gestaltlosen Stoffes, der immateriellen Gestalt und der inexistenten Form.⁵⁰ Die ύλη entspricht demgemäß mit ihrer Unbestimmtheit und gleichzeitiger Verwirklichungsmöglichkeit der Kategorie des „Abstrakt-Allgemeinen“,⁵¹ des καθόλου, die μορφή wiederum mit ihrer bewirkten Wirklichkeit und ihrer Jadiesheit der Kategorie des „Partikulären“, des „Sinnlich-Wahren“,⁵² des καθ' ἑκάστων,⁵³ wobei jedoch gilt, daß mit μορφή nicht das konkret Seiende, sondern nur dessen Gestalt, sein durch Handwerk bewerkstelligtes In-Erscheinung-Treten bezeichnet ist.⁵⁴

Die τέχνη gibt sich somit als der dem Menschen einzig mögliche Brückenschlag zwischen dem Bereich des καθόλου in den des καθ' ἑκάστων in Erfahrung.

Der kunstvolle Schöpfungsvorgang ist gleichsam nur insofern eine Gestaltverleihung, als sie eine Hervorbringung, Hervorholung, eine Entwicklung ist, mithin eine Entfaltung aus dem vorderhand, denn vor der Handhabung von Kunst amorphen Stoff. Dabei leistet das vorläufig Amorphe der Bildungsabsicht durchaus Widerstand, die künstlerische Verwirklichung ist keine unbedingte Umsetzung, sondern eine mühsame Durchsetzung. Aristotelisch gedacht, ergibt sich aus der schöpferischen Grundabsicht tatsächlich eine *intentio auctoris et recipientis*, allein nicht im heutigen, sondern im ursprünglichen lateinischen Sinne des Wortes.

Aus dem soeben Erörterten folgt, daß der Aristotelischen Kunstlehre zufolge jedwedes natürlich oder künstlich Entstandene als sinnlich Wahrnehmbares, je nachdem ob es vor, im Laufe oder nach seiner Entstehung betrachtet wird, dreifach faßbar ist:

1. Als *Stoff*. Als gestaltlose, denn noch ungestaltete materielle, d.h. der Entstehung kunstvoll entfesselnden Seele fremde, näher nicht bestimmte Unterlage (ὑποκείμενον);
2. als *verwirklichte Gestalt*, d.h. als in die Tat, denn in den Stoff umgesetzten Schöpfungsanblick, der sich insofern von dem Schöpfungsabsicht unterscheidet, als diese als geistig-seelisches Vor-Bild durch Möglichkeiten und Unmöglichkeiten der konkreten Verwirklichung hindurchgegangen sich einerseits wandeln, d.h. umbilden, andererseits sich den amorphen Stoff als materielle Unterlage anverwandeln mußte. Und schließlich
3. als das dynamische *Gefüge von Stoff und Gestalt*.⁵⁵

Da nun jedes nur Entstandene erst als solches gilt, insofern es aus der amorphen ὕλη hervorgekommen schon jenes ist, als was es in Erscheinung tritt, kann man in dem Aristotelisch gedachten Grundstoff etwas erblicken, das nur der Möglichkeit nach (δυνάμει) ist, was es ist, nicht aber verwirklichungsmäßig (ἐνεργείᾳ).⁵⁶ Der begründende Grundstoff ist nur insofern einer, als darin das durch Hervorbringung Begründete gründet. Auf ihn sind in Wahrheit genauso nur vage Rückschlüsse möglich, wie auf die bei der Hervorbringung des künstlerisch zu Verfertigenen waltende Absicht, die an dem Anblick des kunstvoll Verfertigten, das Geglückten, infolge der während des Schöpfungsvorgangs auftretenden Widerstände nur mehr bedingt aufdämmert. Denn indem das Begründete in der ὕλη als Grund-Stoff seinen Grund hat, tritt das solcherart Grundgelegte mit seiner Grundlegung und nicht der Grund solches Gründens zum Vorschein, wodurch das Gründende des Grundstoffes – als dessen Natur (aufgehendes Sich-Zeigen) – gleich-

sam verdeckt wird: Jeder Grund bleibt ein Untergrund.⁵⁷ "Υλη und εἶδος (ἰδέα) ziehen sich als gründende Momente der Seiendheit des Hervorgebrachten bzw. des Hervorgegangenen in den weiter nicht zu ergründenden Hintergrund zurück. In der Vollendung der Kunst, das will auf Aristotelisch besagen: im Hervorgebracht-sein gelangt beides – Stoff (ὑλη) und Vorgesehenes, die Vor-Sicht (εἶδος) – in eine unzertrennliche und unvorhergesehene Einheit. Dieses Gelangen ist indes auf seinen Grundmodus besehen ein Gelingen. Die kunstvolle Hervorbringung vollzieht sich in ihrer Vollendung, indem sie glückt und durch dieses Glücken beglückt.⁵⁸ Als die Einung der stets, in jeder Rezeption von neuem glückenden Einheit von Stoff und Vor-Sicht west das jeweils kunstvoll Hergestellte. Somit gelangt an jedem Kunstding, so auch an jedem Kunstwerk die gegenseitige Bedingung von ὑλη und εἶδος zum Vorschein.⁵⁹

Auf die Kunst der Dichtung bezogen besagt dies soviel, daß die zunächst nur innen geschaute Schöpfungsabsicht in dem Stoff des Kunstwerks als durch Umsicht und Zuversicht entstandener, fertig vorliegender Form, als materieller Vorlage künftiger, von nun ab ständig möglicher Rezeption aufgeht (εὐσύννοπον εἶναι⁶⁰).

Die Spannweite dieses Bogens der metaphysischen Begrifflichkeit umfängt alle Arten der Entstehung, neben jener der φύσις auch die der τέχνη, insofern letztere irgend nur als Hervorbringung, als final-kausatives Hervorgehen, nämlich als ein hervorgehendes Aufgehen gedacht ist: ἡ φύσις διττή, ἡ μὲν ὡς ὑλη, ἡ δ' ὡς μορφή, τέλος δ' αὖτη.⁶¹ Damit werden indessen dank der Handwerksanalogie auch die stoffliche Grund- und die materielle Vorlage des dichterischen Kunstwerks in eine ontisch-unzertrennliche Einheit gebracht.

Für die Grundsätze einer Wissenschaft, die – wie dies die Literaturwissenschaft in all ihren Abarten heute noch tut – die Dichtkunst als ontische Seinsquelle aller literarischen Seienden ins Auge faßt, hat diese Einbindung in die Wesenslehre weitreichende Folgen.

Jedes sinnlich wahrnehmbares Seiende (ἡ αἰσθητὴ οὐσία), das nur irgend durch künstlerische Betätigung ins Sein tritt, ist im Sinne der soeben erörterten Begrifflichkeit infolge seiner Entstehung *per se* und *per definitionem* zu einer oder genauer gesagt als eine unzertrennliche Einheit von Stoff (ὑλη), vollendeter Gestalt (μορφή) und getätigter Verwirklichung (ἐνέργεια)⁶² geworden. Es ist ein in kunstvoller Einheit vorliegendes einheitliches Ganzes, mithin die Gesamtheit gewisser zum vollendeten Werksein nötiger Elemente (σύνολον), ein „dritter Typus der Substanz“⁶³, der aus ὑλη und λόγος mehr als verflochten, denn zusammengefügt ist,⁶⁴ was sowohl logische wie auch onto-logische Relevanz hat.⁶⁵ Gleichsam setzt die Kunst, dieses Hervorgehen (φύσις) eines Hervorbringsels (ποίημα) kraft kunstvoller Hervorbringung (ποίησις κατὰ τέχνην) bewerkstelligendes, denn Schwierigkeiten, Herausforderungen und Anfechtungen meistern-

des Wissen (τέχνη ἐπισταμενέ)⁶⁶ eine Kenntnis dessen voraus, wie solche Vollständigkeit erlangt werden kann. Da Ganzheit (ὁλότης) auch eine Unversehrtheit meint, ohne welche von einem Kunstwerk unmöglich die Rede sein kann, ist mit der zu solcher Vollständigkeit befähigenden Kunst die Gewandtheit mitverstanden, von sich aus (φύσει) unvollständige, aber sinngemäß ergänzbare Teile zu einer Ganzheit zu vereinen. Diese Gewandtheit erhält der Mensch indessen selber nur als Teil der als aufgehendes Hervorgehen gedachten Natur (φύσις) und nur, insofern er der selbständigen Sichentfaltung (φύσις) handelnd nachfolgt.⁶⁷ Auch verhilft der Künstler in seiner kunstvollen Handlung nur solchem zur Vollendung seiner selbst (ἐπιτελεῖ), was von sich aus (φύσει) nicht in seiner letzten, endgültigen Bestimmtheit aufgegangen, d.w.s. voll-kommen ist.⁶⁸

Die so entstehende Einheit ist indessen eine Einheit von Einheiten, die je nach Komplexität entweder selber Einheiten weiterer Einheiten oder aber nach unten hin nicht weiter teilbare Einheiten sind. Wäre dem der peripatetischen Wesenslehre zufolge anders, so könnte Aristoteles die Kenntnis der Entstehung des Produktes einer Kunst mit der Kenntnis dessen unmöglich gleichsetzen, aus welchen Teilen das jeweilige Kunst Ding zusammengesetzt ist.⁶⁹ Da diese Teile allesamt an der endgültigen Form (μορφή) beteiligt sind, denn diese erst überhaupt die Synthese (σύνστασις) aller Gestalt verleihenden Teile (Morphemata) ist, erweist sich jedwede metaphysisch fundierte Kunstwissenschaft unvermeidbar als hylologische Morphologie.

Diese alle Phänomene der Dichtung morphologisch in den Blick fassende Betrachtungsweise bestimmt auch jene Blickwinkel, die eine Absteckung der Gegenstandsbereiche einer Wissenschaft von der Dichtkunst erst überhaupt ermöglichen. Wenn Aristoteles etwa sagt, daß jedes Drama gleichsam aus Aufführung, Dargelebtem (ἥθος), daherredendem Erzählen (μῦθος), also aus dem Gefüge der zu erzählenden Ereignisse (σύνθεσις τῶν πραγμάτων), Wortfügung (λέξις), Sprachklang und Gedankenfügung besteht,⁷⁰ dann wird solches keineswegs im Sinne eines analytischen Inventars gemeint. Vielmehr geht es hier darum, den Vorgang der Dichtkunst als Gestaltverleihung im Ganzen vor Augen zu behalten. Wenn sich dem Rezipienten etwa der Charakter, der Habitus einer ‚Gestalt‘ erst im Handlungsgefüge des Dargelebten in Erfahrung gibt, wenn er sich erst mitten in der Flut szenisch dargestellter Ereignisse zeigt, dann deshalb, weil dem vor uns hingelebten Charakter als Eigenschaftsgefüge (ἥθος) erst im Wechselgefüge von Ereignisfügung, Wortfügung, Gedankenfügung und Spielgefüge (Regie) Gestalt verliehen werden kann, gleichwie die übrigen Komponenten des Dramas wie die Wort- und Gedankenfügung der Eigenschaftsfügung entspringen muß.

Das Drama ist stets nur die vollbrachte Einung seiner Einheiten.

3. Die Aristotelische Morphologie literarischer Zeit

Da Aristoteles mit seiner Definition der Tragödie sowohl die Schauspielkunst⁷¹ wie auch die Epik⁷² als die Nachahmungskunst menschlicher Handlung bestimmt, sich Werke der τέχνη jedoch laut des soeben Ausgeführten nur durch einen morphologischen Forschungsansatz analysieren, d.h. zur wissenschaftlich erkennen-den Insichtnahme (θεωρία⁷³) erschließen lassen, mithin in ihre Morphemata aufgelöst werden können, bleiben Zeitphänomene der Dichtung *notgedrungen* einer morphologischen Perspektive verhaftet.

Der Aristotelische Blickwinkel engt sich in der Tat bereits vor der endgültigen Definition der (tragischen) Schauspielkunst im 6. Kapitel der *Poetik* auf eine morphologische Untersuchung der Handlungsabfolge (μῦθος) unter dem Aspekt der inneren Dimensionen der Nachahmung ein. Klar zu sehen gilt es indessen, daß diese Konzentration auf die Beschaffenheit der Handlungsabfolge zwar der Aristotelischen Hochschätzung der Handlung als wichtigster Komponente des literarischen Kunstwerks entspricht, ihr gleichwohl nicht entspringt. Vielmehr verhält es sich umgekehrt: Weil Aristoteles die Dichtung als dichtende Nachahmungskunst denkt, Kunst jedoch die gekonnte Fortführung natürlicher Entstehungsvorgänge ist, die zu einer Vollendung der dem stofflichem Wesen des Entstehenden zugrunde liegenden Möglichkeiten führt, die sich wiederum auf in ihrer Jeweiligkeit heterogene Entstehungsmomente einzelner Entstehungen ein Ganzes bildender Teile *verteilt*, die ihrerseits selber den Charakter der Vollständigkeit tragen müssen, muß den Forscher der Dichtkunst jene begründende Einheit in ihren Bann schlagen, als deren Nachahmung sich das literarische Kunstwerk konstituiert.

Nachgeahmt werden indessen zwar stets Menschen, jedoch nur, sofern sie handelnd sind.⁷⁴ Denn Tragödie und Epik sind zwar beide Nachahmungen allgemeiner Achtung würdiger Menschen. Da die ποιητική zwar eine μιμητική τέχνη ist, ihre Nachahmung jedoch im Sinne der als μίμησις πρόξεως⁷⁵ bestimmten Tragödie nicht Menschen, sondern ihren Handlungen gilt, kommt dem philosophischen Wissen über die Dichtkunst die Aufgabe zu, die Morphologie der Handlungsnachahmung zu entwerfen. Die Menschen, als dessen Nachahmung jedes literarische Werk hier gedacht ist, müssen sonach handelnd erst sein, als was sie nun gelten.⁷⁶ Dies aber nicht nur, weil Nachahmung selber eine Handlung ist, die als das Spiegelbild einer Handlung unbedingt ihr Handlungsgegenüber erheischt. Vielmehr zeigt sich der griechischen Ontologie der Mensch als das Seiende, zu dessen Sein das Handeln wesenhaft gehört. Damit ist aber zugleich gesagt, daß die philosophische Behandlungsart, der Aristoteles die Dichtung hier unterzieht, ihren Sinn mit der engeren Fassung des Worinbestehens der Nachahmung als μίμησις πρόξεων leicht wandelt. In ihrem Mittelpunkt stehen fortan nicht mehr Menschen als Ausführende konkreter zur Darstellung zu bringender Taten, son-

dern als Handlungseinheiten innerhalb einer langen Kette von Verursachung und Folge, deren jedes Glied eine Handlung und zugleich Teil der ganzen Handlung ist. Aristoteles hat ja nur und insofern das Recht, die Schauspielkunst als die Nachahmung von Handelnden zu bezeichnen, weil und als sich diese Handlungen zu der schlechthinnigen Handlung als solcher vereinigen (*Ἔστιν τε μίμησις πρῶξεως, καὶ διὰ ταύτην μάλιστα τῶν πραττόντων*).⁷⁷

Menschen geben sich der Aristotelischen Kunstphilosophie denn gleich zweifach als Handlungseinheiten in Erfahrung. Erstens geht sowohl das Menschsein wie auch dessen Ehrwürdigkeit oder Schlechtigkeit erst aus Handlungen hervor.⁷⁸ Das – im griechischen Sinne – natürliche Medium der menschlichen Seinsentfaltung (*φύσις*) ist ja die *πρῶξις*. Die Menschen sind in diesem Sinne Handlungseinheiten, weil sie sind, was sie sich im Laufe ihres literarisch darzustellenden Leben alles erlitten und erhandelt haben. Sie sind die gewordene Einheit ihres Schicksals, das aus dem Blickwinkel des Erlittenen als Verhängnis, aus dem Blickwinkel der vollbrachten Taten heraus wiederum als (schicksalwendendes) Geschick gefaßt werden kann.

Die ontisch-ontologische Unvordenklichkeit der *πρῶξις* für das griechische Denken tritt an der Art und Weise, wie das Eingreifen höherer Gewalt ins menschliche Leben gedacht wird, offen zutage. Selbst die Götter noch – und zwar sogar Götter untereinander – schmieden und durchkreuzen, verwirklichen oder vereiteln Pläne. Kurzum sie handeln. Die *πρῶξις* erweist somit dem griechischen Denken als ein Grundmodus menschlichen Seins, der so fundamental ist, daß über ihn nicht hinausgedacht werden kann. Selbst dann nicht, wenn es nicht mehr um Menschen geht. Daß die Geschehnisse, die von der Götterwelt ausgehen und die laut der *Poetik* in der Epik unbegrenzt, in der Dramatik nur mit Maß eingesetzt werden dürfen, pragmatisch sind und von Aristoteles in der Tat als *πράγματα* bezeichnet werden dürfen,⁷⁹ ist mithin weniger Beweis dafür, daß die Pragmatik eine zentrale Kategorie griechischer Staats- und Dichtkunst sei, als vielmehr ein Fingerzeig, daß *πρῶξις* eine Fundamentalkategorie klassischer Ontologie ist. Die *πρῶξις* kann erst durch ihre ontologische und nicht etwa schon durch ihre anthropologische Unvordenklichkeit zum zentralen Begriff der Aristotelischen Dichtungslehre werden.

Die durch die Dichtkunst nachzuahmenden Menschen sind für Aristoteles indessen auch aus einem anderen Grund Handlungseinheiten. Und zwar, weil die Handlungseinheit, die sie je sind, und in die ihr Leben all ihre Taten und alles von ihnen Erlittene eint, eine Einheit innerhalb der Kette jener kollektiven Handlungseinheit ist, zu der sich die individuellen Handlungseinheiten im Werk als Handlungsganzem zusammenfügen.

Der Handwerksanalogie und der damit eng verbundenen Unvordenklichkeit der *πρῶξις* ist indessen eine weitere Analogie inhärent. Wie sich der *ἦθος*, also der durch alle Handlungen eines Lebens als roter Faden hindurchziehende Grundzug

dessen, was ein Mensch in seiner menschlichen Jeweiligkeit gilt, erst an der *πρᾶξις* erkennbar wird, so ist das Anliegen der Tragödie als literarischen Werks (*τῆς τραγωδίας ἔργον*)⁸⁰ die Auslösung seelischer Wirkungen. Die Handlung ist nicht nur insofern eine, weil sie von menschlichen Handlungen handelt, sondern auch und erst recht, weil sie auf den Aufnehmenden hin handelt, diesen behandelt, ihm zur *κάθαρσις*, d.h. zur medizinischen Befreiung von *ἔλεος* und *φόβος*, mithin zur Erlösung von nicht beherrschbaren Gemütsregungen verhilft. Die Nachahmung soll ferner – ganz im Sinne der Handwerksanalogie – in vorsorglicher Hinblicknahme auf den Rezipienten beschaffen sein. Ein *ἔργον* kann das literarische Werk nur sein, soweit es *ἐνέργεια* ist, sofern es wirkt. Das Werk scheint Aristoteles auf seine Seinsweise hin besehen ein Am-Werk-sein. Daß hier ein terminologisch bewußter Begriffsgebrauch vorliegt, bezeugt eine Stelle in der Metaphysik, wo wir uns durch Aristoteles darüber belehren lassen können, daß das Kunstwort *ἐνέργεια* ein Derivat von *ἔργον* sei.⁸¹ Das Werk wirkt, das Werk ist das Am-Werk-seiende. Da rührt es her, daß das literarische Werk, ob durch unmittelbare Aufführung oder erzählenden Bericht, sogar noch seine literarischen Gestalten als handelnde und wirkende (*πράττοντας καὶ ἐνεργοῦντας*) auftreten lassen muß.⁸²

Die tautologische Art der Aristotelischen Begrifflichkeit kündigt indessen von der Notwendigkeit, bei einer konsequent philosophischen Betrachtung der Dichtung zwei einander widersprechende Aspekte zur Geltung zu bringen. Einerseits muß sich die Dichtung im Sinne einer Kunst als ein einheitliches, kunstvoll konzipiertes und durchgebautes Gefüge erweisen, das sich stets identisch bleibt (*Werk*, *ἔργον*), andererseits muß die Dichtung als aufzuführende oder zu erzählende Nachahmung handelnder Menschen selber der Handlung gemäß sein. Dies besagt von der Teleologie der Dichtung als Gewirk auch: Die jeweilige Dichtung als Handlung ist auf menschliche Aufnahmehandlung angewiesen. Erst wenn sie der Aufnahmefähigkeit des Rezipienten entspricht, kann die mimetische *πρᾶξις* Dichtung ein Am-Werk-sein (*ἐνέργεια*) sein lassen, mit einem anderen Wort: Wirkungen zeitigen.

Die Wirkung ist dem Werk konstitutent und durch kunstvolle Schöpfungshandlung zugrunde gelegt. Die Teile, die es zu einer Wirkungseinheit machen, müssen optimal aufeinander abgestimmt sein, wirkungsvoll verwoben und verflochten. Kurzum: Das Werk hat durch und durch ein Gewirk zu sein.

Diese philosophisch zentrale Stellung der *πρᾶξις* in der Wesensbestimmung der Dichtung tritt ein weiteres Mal in voller Schärfe zum Vorschein, wenn Aristoteles für die sprachliche Verwirklichung der Nachahmung von Handlung einen eigenen Termin einführt und dadurch zum Ausdruck bringt, daß die künstlerische Nachahmung von Handlung eine besondere Form von Sprache und mithin eine schier unvordenkliche Sprechhandlung sei (*μῦθος*). Und imgleichen, wo Aristoteles die der Dramatik von der Epik unterscheidet. Denn der Gattungsunterschied

ergibt sich für ihn gerade aus dem Umstand, daß Dramatik und Epik *πρᾶξις* je auf unterschiedliche Art und Weise zur Nachahmung gelangen lassen. In der Schauspielkunst kommt die *πρᾶξις* unvermittelt durch die unmittelbare Spielhandlung von Schauspielern zur Darstellung, wogegen epische Werke auf mittelbarer Kundgabe, auf der Vermittlung durch einen Glaubwürdigen beruhen, griechisch gesagt, *ἀπαγγελία* sind.⁸³

Bezüglich der dichterischen Handhabung von Zeit scheinen aus der handlungstheoretischen Warte des Aristoteles heraus diesem letzteren Darstellungsweg, wo das Gefüge aller Sprachhandlungen in der Tat noch sind, was sie heißen, nämlich *μῦθος*, d.h. redende Heraufbeschwörung von Taten und Geschehnissen, keine Schranken gesetzt (*ἀόριστος*). Demgegenüber gilt für die Schauspielkunst, in Sonderheit für die Tragödie, daß die Handlung möglichst eines einzigen Tages darzustellen ist, wobei Aristoteles anhand der Geschichte der tragischen Dichtkunst einräumen muß, daß sich Dichter früherer Zeiten nicht immer und nicht gänzlich an diese Regel gehalten haben, mithin daß die viel beschworene Einheit der Zeit keine singuläre Einheit sein muß, sondern eine Einheit weiterer zeitlicher Einheiten sein darf.⁸⁴

Von Belang für unsere Auseinandersetzung mit den zeittheoretischen Implikationen der Aristotelischen *Poetik* ist indessen nicht die etwas bedenkliche und für moderne Dramen kaum mehr ins Gewicht fallende Vorschrift der Beschränkung dramatischer (und nur der dramatischen) Handlung auf einen einzigen Sonnenumlauf. Vielmehr soll uns hier die auch in dieser Regel zutage tretende Art beschäftigen, wie in dem morphologischen Ansatz des Aristoteles die Erfassung literarischer Zeit erfolgt.

Die rechte dichterische Handhabung der Zeit, in deren Erarbeitung Aristoteles wohl die ganze Rolle der literarischen Zeitforschung zu erblicken scheint, ist naturgemäß der ontischen Indifferenz verhaftet und widerspiegelt daher die sowohl für die *Poetik* als auch für die gesamte Poetologie charakteristische Aspektenverdoppelung. Die Poetologie will ja das Sein literarischer Seiender aufklären. Dieses bleibt indessen gefaßt als das rechte Beschaffen-sein durch eine Kunst, von der die jeweilige Kunsthandlung, das Artefakt eine Kunde gibt. Erschaffen ist das Kunstwerk zugleich für an der Erschaffung selbst nicht Beteiligte, die sich dem Erschaffenen erst aufnehmend zuwenden. Mit dieser Zuwendung verfolgen sie jenes Ziel, das dem Kunstwerk in dessen Selbstbezweckung (*ἐντελέχεια*) als sein Eigentlichstes zugrunde gelegt ist (*τὸ γὰρ ἔργον τέλος*). Beide, Schöpfer und Aufnehmender suchen im kunstvollen Geschöpf der Dichtkunst zwar dasselbe. Beide suchen ja eine Wirkung. Gleichwohl, und dies erweist sich für die Poetologie als entscheidend (kritisch), die Art und Weise dieses Suchens ist eine je grundsätzlich verschiedene. Während der Künstler mit seiner Kunst, also mit all seinem Wissen und Können mit bewußter Planung sucht, im Aufnehmenden gewisse – Aristoteles zufolge die Seele des Rezipienten von (krankhaften) Gemüts-

regungen läuternde – Wirkungen zu erzeugen, sucht der Rezipient geradezu das Gegenteil: Er sucht in der Spontanität des aufnehmenden Erlebnisses (αἴσθησις) in vollem Unvorbereitetsein von diesen Wirkungen betroffen zu werden, denn erst die homöopathische Steigerung der krankhaften Gemütsregungen kann eine Heilung bewirken. Wie man den mehrdeutigen Genitiv κάθαρσις τῶν παθημάτων auch immer verstanden haben will, ob als *genitivus obiectivus*⁸⁵ oder aber als *genitivus subiectivus* bzw. ob man ihn eher als *genitivus separativus* deutet und so auf den pathologischen Umschlag (κίνησις) der Affekte hin interpretiert und derart in einen offen medizinisch-therapeutischen Kontext legt,⁸⁶ eventuell Vorsicht walten läßt und die fragliche Stelle nicht um jeden Preis in die Zwangsjacke einer vermeintlichen Eindeutigkeit zwingt, ändert an der Aristotelischen κάθαρσις-Lehre im entscheidenden Punkt nicht das Geringste: Die der Handwerksanalogie inhärenten Querverweise (ποίησις – τέχνη – κάθαρσις) lassen Aristoteles bei dem Wechsel zwischen dem produktionsästhetischen und der rezeptionsästhetischen Aspekt erneut auf eine Analogie zurückgreifen. Die analogische Einbeziehung der Medizin, die sich heute wohl keine ernsthafte Literaturwissenschaft irgend zu rechtfertigen wüßte, ist dadurch erklärlich, daß Dichtkunst und Heilkunst Künste sind und ihre Wirkungen unmittelbar in dem Menschen zeitigen. Die metaphysische Betrachtung erblickt daher in dem ontologischen Status der jeweiligen τέχνη offenbar keine Differenz. Die primär ontologische Indifferenz führt zu einer weiteren Indifferenz, die wir – in Analogie zur poetologischen – als *ästhetische Indifferenz* bezeichnen.

Während der Tragödiendichter sein Werk mit Handlungen dergestalt auszurüsten (παρασκευάζειν)⁸⁷ hat, daß diese in seinem Publikum Jammer (ἔλεος) und Schauern (φόβος) entfesseln, begegnet der Rezipient dieser Aufrüstung des Werkes mit einer Entrüstung.⁸⁸ Ein Verlust des seelischen Gleichgewichts, das es dem literarischen Werk als Gewirk durch eine Reinigung, durch eine Rührung, d.h. durch eine alles aufrührende Ergriffenheit, durch eine κάθαρσις auf einer höheren psychischen, geistigen (seit der Schauspielkunst der Aufklärung auf einer höheren ethischen) Ebene wiederherzustellen gilt. Die Reinigung der Seele ist die Folge der in das Werk bestellten Wirksamkeit der jeweiligen Dichtung. Mithin die Folge sowohl als auch das Ziel (τέλος)⁸⁹.

Aus diesem Doppelaspekt der ποίησις ergibt sich für jedwede Art von Poetologie der Zwang, literarische Zeit als Morphem des literarischen Kunstwerks zweifach zu fassen. Der Künstler hat beim Entwurf seines Werks dessen Wirkung bestmöglich vorzubereiten. Da sich die auszulösenden Wirkungen aus Sympathie, d.h. aus dem rechten, sich schauernden, den Leidensweg der Protagonisten wie den eigenen erlebenden Nachvollzug der Geschehnisse ergeben, ist eine Handlung um so schöner, d.h. um so wirksamer, je länger, d.h. je unverkürzter, d.w.s. je lebens echter das Handlungsgefüge ist. Zugleich gilt jedoch auch, daß die Auslösung der rechten Wirkungen von dem Fassungsvermögen der Rezipienten abhängt.⁹⁰ Da-

mit die Wirkungen des literarischen Gewirks ins Werk gesetzt werden können,⁹¹ müssen die literarischen Kunstwerke als Zusammensetzungen menschlicher Handlungen (τῶν πραγμάτων σύστασις)⁹² so zusammengefügt sein, daß sie dem Denken und dem Gedächtnis der Rezipienten faßbar bleiben. Folglich gilt die Regel der Länge nur unter gleichzeitiger Geltung der Regel der Faßbarkeit (1451a 9–13).

Die Dauer der Handlung bestimmt sich von der Seite des ποιήσις indessen dadurch, wie ausführlich sie dichterisch in der Aufführung oder in der Narration dargeboten wird, wie lang also das literarisch darzustellende ist. Die Handlungsdauer bestimmt sich von der Seite der ἀΐσθησις her gesehen wiederum dadurch, wie lange bei der einzelnen Handlung während der Aufführung oder im Laufe der Erzählung verweilt wird. Die der gängigen Literaturwissenschaft geläufige Dichotomie von *Erzählzeit* und *erzählter Zeit* ist in Aristoteles' *Poetik* offen zwar noch nicht ausgesprochen, aber offenbar schon impliziert. Sie hat die Funktion, eine einigermaßen einheitliche Sicht der Zeitphänomene dadurch zu ermöglichen, daß sie die literarische Zeit als innere Dimension der einzelnen Formelemente (Morphemata) des hylomorphisch gedachten literarischen Kunstwerks ins Auge faßt. Dadurch wird die literarische Zeit jedoch quantifiziert und stillschweigend als statische Gegenwart eines Messens begriffen. Die Zeit, die eine Handlungseinheit erzählend oder aufführend einerseits umfaßt (ποίησις), andererseits zum Nachvollzug in Anspruch nimmt (ἀΐσθησις) ist gänzlich dem Hier und Jetzt der zu erleidenden Rezeption (κῶθαρσις) als der Schnittstelle zwischen Kunstvollzug und -nachvollzug übereignet. Ein Moment der Aristotelischen Kunsttheorie, das auch in der Gattungsdefinition, nämlich in der weiter nicht hinterfragten, kollektiven heutigen Ausgelegtheit des Heute greifbar ist: Die Komödie sucht ja bekanntlich schlechtere, die Tragödie bessere Menschen nachzuahmen, und zwar bessere und schlechtere als die heutigen. Ontologisch betrachtet, bestimmt der metaphysische Ansatz der Literaturwissenschaft die literarische Zeit als Man-Zeit.

In der Regel von der Einheit der Zeit wird Zeit als innerer Dimension der Handlung im Sinne einer Ausdehnung verstanden. Zeit ist eine Hülle, die mit Ereignissen zu füllen ist. Wie einschneidend dieses Vorverständnis der Zeit von der Handwerksanalogie bestimmt ist, zeigen am eindeutigsten und einleuchtendsten die schematischen Ausführungen zur Erschaffung literarischer Kunstwerke im 17. Kapitel der *Poetik*. Aristoteles plädiert hier dafür, daß der Dichter die darzustellenden Handlungen und Ereignisse zunächst für sich im groben entwerfen und sich so einen Überblick verschaffen (θεωρεῖσθαι) solle, ehe er sich daran macht, die vorerst bloß in großen Zügen erarbeitete, skizzenhafte Handlungsabfolge szenisch oder episch endgültig auszuarbeiten und zur vollen Länge zu entwickeln.⁹³ Da die einzelnen Handlungseinheiten (Handlungsmomente) mit Notwendigkeit aufeinanderfolgen⁹⁴ und bis ins letzte Glied kausal zusammenhängen müssen,⁹⁵ ist die Handlungsabfolge ein logisches Konstrukt, ein Gerüst, an dem der Dichter,

dieser Architekt der Dichtung andere dichterische Bestandteile (*Charaktere, Inszenierung, Überzeugungskraft*) ‚befestigt‘. Die Handlungseinheiten im einzelnen ergeben ein final-kausales Netz, das die künstliche φύσις, die ποίησις des literarischen Werks als kunstvoller Nachahmung handelnder Menschen umfaßt, dieser Halt, nämlich Zusammenhalt verleiht und somit überhaupt erst ermöglicht. Denn ein „Anfang ist, was selbst nicht mit Notwendigkeit auf etwas anderes folgt [also als äußerster Ursprung, als Ur-Sache gelten kann], nach dem jedoch natürlicherweise (πέφυκεν) etwas anderes eintritt oder entsteht. Ein Ende ist umgekehrt, was selbst natürlicherweise (πέφυκεν) auf etwas anderes folgt, und zwar notwendigerweise oder in der Regel, während nach ihm nichts anderes mehr eintritt. Eine Mitte ist, was sowohl selbst auf etwas anderes folgt als auch etwas anderes nach sich zieht.“⁹⁶ In der morphologischen Betrachtungsweise des Aristoteles gibt sich der μῦθος als eine final-kausale Abfolge von Handlungseinheiten.

Die Folgerichtigkeit der Handlungseinheiten so im einzelnen wie im ganzen ist indessen auch teleologisch (wirkungsästhetisch) von größter Bedeutung. Laut der in der griechischen Kultur allgemein herrschenden Vormeinung hinsichtlich von Schönheit und Ansehnlichkeit besteht das Schöne ja in den Proportionen, diese wiederum in der Größe und in der Anordnung.⁹⁷ Die Anordnung, die Zusammensetzung ist indessen der eigentliche Auslöser von φόβος und ἔλεος, mithin ein unerläßliches Moment in dem Wirkungsmechanismus, der schließlich zur κάθαρσις führt.⁹⁸ Die κάθαρσις ist jedoch das schlechthinnige Wirkungsziel der Tragödie.⁹⁹ Daher kann Aristoteles, ohne sich in einen Widerspruch zu verwickeln, einmal den μῦθος,¹⁰⁰ ein anderes Mal aber die von dem Kunstwerk hervorzurufende Wirkung¹⁰¹ das Ziel, das Worumwillen (τέλος) der Dichtung nennen. Und deshalb kann er bei der Erörterung der Schönheit literarischer Werke in einer biologischen Analogie auf Lebewesen verweisen.¹⁰² Der Leib als Bau eines ζῷον als eines σώμα φυσικόν δυνάμει ζωὴν ἔχοντος ist je auf ihre Funktionalität hin schön. Die Schönheit besteht dabei stets in der Tauglichkeit der Teile des Leibes, deren jeder einzelne ein ὄργανον, mithin ein Mittel zur ἐνέργεια eines ἔργον ist.¹⁰³ *Tauglich* besagt da indes *zugeschnitten auf deine jeweils zu erfüllende Aufgabe*. Mithin sind Schönheit, also proportionierte Anordnung, und wohl konzipierte Handlung auf ihre wirkungsästhetische Bezweckung hin besehen dasselbe. Denn ist das Gerüst der Handlungseinheiten kohärent genug, so ist die Zweckerfüllung (ἐντελέχεια) des literarischen Kunstwerks gesichert. Sobald aber das Handlungsgerüst durch handlungslogische Inkonsistenz Inkohärenz aufweist, weil etwa zu viele (oder überhaupt) Episoden den notwendigen Ablauf der Ereignisse unterbrechen oder gar untergraben, ist der heilende Kunstgenuß beeinträchtigt oder sogar vereitelt. Das Mißglücken der κάθαρσις wiederum schlägt gemäß dem Prinzip der Zweckmäßigkeit des Handwerks unmittelbar und unumgänglich auf die αἴσθησις zurück und läßt das wirkungsmechanisch Untaugliche und Unzulängli-

che als unansehnlich erscheinen. Das Werk ist ein Gewirk, dem Schönheit nur im Kraftfeld seiner Wirksamkeit und zwar als Mittel dieser Wirksamkeit zukommt.

Es ist keine weitere umständliche Interpretation der Aristotelischen Lehre von der Schönheit und der inneren Kohärenz der Handlung nötig, um deutlich zu machen, daß der hylomorphischen Interpretation der Schönheit ein vulgäres Zeitverständnis zugrunde liegt. Dieses zeichnet sich dadurch aus, daß es literarische Zeit als die Zeit der Handlungseinheit im ganzen versteht und somit als das zeitlich-logische, eben als das chronologische Verhältnis (Wechselverhältnis) der einander abwechselnden Szenen interpretieren und als Länge erfassen muß.

Die Handlungseinheiten (πράγματα) des μῦθος sind der peripatetischen Wesenslehre zufolge als stofflich, denn gestaltbar vorzustellen. Sind sie jedoch stofflich und gestaltbar, so müssen sie auch ihr Ausmaß haben. *Ausmaß haben* besagt hier soviel wie *inneres Maß haben*. Das rechte Maß kennen bedeutet das ganze Können, zu dem der Künstler als solcher befähigt ist. Das Maßvolle ist das Kunstvolle und das Kunstvolle muß maßvoll sein. Das Maßlose, also jenes, dessen Maße sich nicht ermitteln lassen, kann ja mit anderen Elementen nicht zusammengefügt werden. Kunst ist aber ein Modus des Ver-Fügens. Strukturelemente literarischer Kunstwerke, als deren eines die Handlungsabfolge gedacht ist, müssen folglich ein inneres Maß haben. Maßgebend gelten kann indessen nur jener innere Zusammenhang, jene Kohäsion, die das maß- und daher kunstvolle Zusammenfügen überhaupt erst verbürgt. Indessen ist solches nur und ausschließlich dann möglich, wenn die Zeitlichkeit der darzustellenden Ereignisse einerseits als final-kausale Chronologie, andererseits als Länge und diese als Ausdehnung gedacht ist. Erst dann kann ja der Dichter in dem Prozeß der poetischen Gestaltverleihung die Zeit *via* Quantifizierung in den Griff, nämlich in einen Kunstgriff bekommen. Der von Aristoteles hierbei verwendete und seitdem in alle Sprachen der Literaturwissenschaft übernommene Wort *Ausdehnung* (μῆκος¹⁰⁴) besagt denn, daß die Zeitlichkeit des Erzählten in ihrer Länge besteht, die entweder durch eine kunstvolle Dehnung oder dank einer gekonnten Raffung auf das erwünschte Ausmaß geformt werden kann.¹⁰⁵

Wiewohl der Bemessung der wünschenswerten Ausdehnung der gestaltende Dichter die Schönheit, die Ansehnlichkeit der Dichtung vor Augen zu halten hat und diese in der Größe und der Anordnung (τὸ γὰρ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἔστιν) besteht,¹⁰⁶ ist schließlich der Dichter mit eine Instanz, die über die Zeitlichkeit des literarischen Kunstwerks verfügt, indem er die einzelnen Ereignisse der Erzählung auf ihre wirksamste Länge stutzt und in ein kunstvolles Gefüge bringt.

Die Handwerksanalogie mit der ihr inhärenten morphologischen Betrachtungsweise führt somit einerseits zu einer Raumanalogie, in der Zeitphänomene durchgängig gesehen werden, andererseits dazu, daß die Zeit der Dichtung zu einer

logischen Hilfskonstruktion verkommt, die jedweder eigenen (temporalen) Spezifik entbehrt.

Die zeitliche Abfolge ist eine räumliche in dem Sinne, daß es jederzeit möglich ist, von einem gegenwärtigen Geschehnis zu einem vergangenen oder zukünftigen Ereignis zurückzukehren oder vorzustoßen, man denke nur an die ἀναγνώσις, die als eines der Grundelemente des μῦθος gänzlich auf einem technisierten Zeitverständnis beruht. Aber selbst dort, wo sich die Zeitlichkeit der Handlung scheinbar nicht in der chronologischen Abfolge der Handlungseinheiten erschöpft, wie bei der epischen Darstellung simultaner Ereignisse, gewinnt schließlich doch die lineare Verräumlichung der Zeit die Oberhand, denn selbst Gleichzeitiges läßt sich nur in quasitemporalem Nacheinander einer auf der Wichtigkeit der zu erzählenden Ereignisse beruhenden Reihenfolge erzählen, was das Gleichzeitige gänzlich in die chronologische Ausgelegtheit der Zeit als logisch bedingter und Logik bedingender Handlungslänge einbindet.¹⁰⁷ Literarische Zeit gibt sich der klassischen Literaturtheorie somit als gestaltbarer Zeitraum hylomorphischer Entstehung und Zweckerfüllung in Erfahrung.

Es bedarf keines Scharfblicks, einzusehen, daß sich alle modernen Theoretiker literarischer Zeitphänomene verhüllt oder unverhohlen von der Poetologie des Aristoteles und so neben der ontischen auch noch von der poetologischen und der ästhetischen Indifferenz leiten lassen. Das schon von Dilthey beschriebene¹⁰⁸ Theorem der Raffung wäre ohne die Leistung der *Poetik* aus je anderen Gründen und Hintergründen genauso wenig denkbar, wie die von Günther Müller und seiner morphologischen Schule aufgegriffene Dichotomie einer *Erzählzeit* und einer *erzählten Zeit*¹⁰⁹ oder wie die beträchtlich komplexere und subtilere, sich teilweise an der klassischen Rhetorik orientierende Terminologie Genettes¹¹⁰ und Todorovs.¹¹¹ Selbst Bachtins Chronotopos¹¹² wäre ohne den Aristotelischen Hintergrund schier unvorstellbar.

Es erhebt sich indessen die Frage, was die obige, etwas weitschweifige Interpretation zur *Poetik* der Aristoteles notwendig gemacht hat, wenn die innere Kohärenz und Konsistenz der Aristotelischen Theorie literarischer Zeitphänomene und ihre Ausstrahlung auf die heutige Literaturwissenschaft nicht bezweifelt werden können?

Bedenklich an der poetologischen Zeittheorie sowohl der *Poetik* wie auch der modernen Literaturwissenschaft ist, daß Zeit als etwas Verfügbares, Gestaltbares, Dehn- und Raffbares, Vor- und Rückgreifbares erscheint, was gleichwohl jeder Erfahrung, die wir sonst mit der Zeit machen, widerspricht. Die Disponibilität der literarischen Zeit ist als zentrale Lehre (Dogma) der Dichtungstheorie indessen lediglich eine logisch notwendige Folge der poetologischen und der ästhetischen Indifferenz,¹¹³ die sich wiederum aus der ontischen Indifferenz zwingend ergeben haben.

Wir sehen, das durch die Autorität des Aristoteles verbürgte Dogma über die jeder sonstigen Erfahrung mit der Zeit widersprechende Disponibilität der literarischen Zeit und die Verabsäumung einer ontologischen Fragestellung, die „das Nicht zwischen Sein und Seiendem“ auch in der Literaturwissenschaft ans Licht heben könnte, sind keineswegs zufällige Phänomene, zwischen denen kein Zusammenhang besteht. Im Gegenteil: Beide sind Folgen einer und derselben ontologischen Vorentscheidung der klassischen Philosophie. Die konsequente Auseinandersetzung mit literarischen Zeitphänomenen führt notwendigerweise zur Einsicht der Relevanz der ontologischen Differenz für die Literaturwissenschaft.

Dies vorangegangene Untersuchung der Aristotelischen *Poetik* auf ihre zeittheoretischen Implikationen nimmt uns in die Pflicht, literarische Zeitphänomene von der ontologischen Differenz her anzugehen. Allein, sobald wir dies einsehen, treten Pflicht und Gepflogenheit literaturwissenschaftlichen Denkens in einen offenen Konflikt. Zu tief wurzelt die Literaturtheorie mit ihrer Begrifflichkeit und Denkweisen in der peripatetischen *Poetik*, zu tief liegt sie in der Schuld des Aristoteles. Wie gesehen, entspringen die grundsätzlichen Begriffe der Literaturwissenschaft wie *Werk*, *Dichtung* und *Kunst* einem Denken, das uns wegen ihrer Verstrickung in der ontischen Indifferenz nunmehr verboten ist. Da stellt sich die Schwierigkeit unserer Unternehmung erst ein. Wir müssen, geleitet von der Interesse einer wissenschaftlichen Disziplin, auf deren Begrifflichkeit und Denkweisen verzichten. Ein solcher Verzicht bringt indessen die Erschaffung der Begrifflichkeit einer neuen, sich auf die ontologische Differenz besinnenden Denkungsart. Aus der nun folgenden Analyse eines ungarischen Romans des 20. Jahrhunderts wird mithin eine andere, ungewohnte Sprache sprechen. Pflicht geht vor Gepflogenheit.

4. Schule an der Grenze, Schüler an der Zeit

a) Literatur und ontologische Differenz

Die nachstehende Untersuchung der Anfangskapitel von Ottliks *Schule an der Grenze* geht von der Differenz zwischen Sein und Seiendem aus.

Sie unterscheidet somit zwischen Literatur und Literarischem. Gedacht wird Literatur dabei nicht mehr als eine Ansammlung aller literarischen Kunstwerke, hervorgebracht von der Dichtkunst, gerüstet zu einer Wirkung, sondern als eine Seinsweise des Menschen, der ontologisch gesehen Dasein ist. Das Literarische wird dabei gefaßt als das literarisch Seiende. Auf ihren ontologischen Status hin besehen ist das literarisch Seiende entweder ein daseinsmäßig literarisch Seiendes oder ein nicht daseinsmäßig literarisch Seiendes. Da das nicht daseinsmäßig lite-

rarisch Seiende, das Aristoteles – von der ontischen und der poetologischen Indifferenz geleitet – als ποίημα, mithin als ein durch und durch auf Wirkungsbeziehung hin entworfenes Gemächte, kurzum als Gewirk deutet, ohne daseinsmäßig Seiende, die sich ihm literarisch zuwenden, nicht literarisch sein kann, fassen wir die Notwendigkeit der daseinsmäßigen Zuwendung, deren jegliches nicht daseinsmäßige Seiende bedarf, um literarisch zu sein, ontologisch als Da-Bei-sein. Als ontologische Kategorie bedeutet es gleichwohl weder ein bloßes Dabeisein noch irgendeine unklare Anteilnahme des Daseins am Kunst Ding.¹¹⁴ Da-Bei-sein meint vielmehr das Sein des nicht daseinsmäßig literarisch Seienden inmitten des menschlichen Mitseins. Das hier kategorial verwendete Wort drückt aus, daß für das Sein des nicht daseinsmäßig literarisch Seienden das Mitsein von Dasein¹¹⁵ konstitutiv ist. Im Mitsein begegnen wir den Anderen am je eigenen Dasein.¹¹⁶ Wenn das Verstehen mit dem Sein des ‚Da‘ gleichursprünglich¹¹⁷ und das existenziale Sein des eigenen Seinkönnens des Daseins selbst ist,¹¹⁸ dann hat das Sein des literarisch Seienden *qua* Da-Bei-sein als Mitverstehen¹¹⁹ statt. Der ontologisch kategoriale Ausdruck *Mitverstehen* begegnet hier jedoch nicht im ontischen Sinne und bedeutet daher auch nicht so etwas wie *Hinzuverstehen* oder *Konnotation*. Er verweist darauf, daß sich das Sein des literarisch Seienden in einer Welt konstituiert, „worin“ das Dasein als Seiendes je schon *war*, worauf es in jedem irgendwie ausdrücklichen Hinkommen immer nur zurückkommen kann“, ¹²⁰ und daß das Dasein „als wesenhaft verstehendes“ stets bei dem nicht daseinsmäßig literarisch Seienden ist,¹²¹ solange es ist, was es ist, nämlich literarisch Seiendes.

b) Schwierigkeiten der Erzählung – Indisponibilität der Zeit

Ottlik's Roman *Schule an der Grenze* als Da-Bei-sein setzt mit der Erzählung eines Gesprächs ein. Dieses Gespräch findet an einem konkreter Budapester Ort statt, in einer öffentlichen Badeanstalt und zu einer konkreten historischen Zeit. Das Jahr 1957 markiert nicht nur einen beliebigen Punkt im Zeitraum nach dem Zweiten Weltkrieg, sondern auch das erste noch von Terror beschattete Friedensjahr nach dem Aufstand von 1956. Der Anfang der Erzählung expliziert diesen historischen Zusammenhang zwar nicht, deutet ihn durch die Angabe der historischen Zeit gleichwohl an.

Da das nicht daseinsmäßig literarisch Seiende, das der soeben beginnende Roman ist, ein Da-Bei-sein ist, das nur in der Begegnung mit einem daseinsmäßig literarisch Seienden literarisch zu sein bestimmt ist, ist die Welt, die sich in ihm nach und nach auftut, keine vom Lesenden abgelöste, absolute Welt. Vielmehr ist sie die Welt des Lesenden. Da die Welt auch Seiendes freigibt, das ebenfalls da-

seinsmäßiges Seiendes ist, konstituiert sich die Welt immer schon als Mitwelt. Das Dasein ist *Mitdasein*.

Das Dasein, das nicht je wir sind, ist der Andere. Gleichwohl gilt es den ontologischen Sinn des Ausdrucks *der Andere* hervorzuheben: „Die Anderen“ besagt nicht soviel wie: der ganze Rest der Übrigen außer mir, aus dem sich das Ich heraushebt, die Anderen sind vielmehr die, von denen man selbst sich zumeist *nicht* unterscheidet, unter denen man auch ist.“¹²² Wie das Dasein einer seiner Seinsverfassungen nach Verstehen ist, ist es als Mitdasein Mitverstehen: „Die zum Mitsein gehörige Erschlossenheit des Mitdaseins Anderer besagt: im Seinsverständnis des Daseins liegt schon, weil sein Sein Mitsein ist, das Verständnis Anderer. Dieses Verstehen ist, wie Verstehen überhaupt, nicht eine aus Erkennen erwachsene Kenntnis, sondern eine ursprünglich existenziale Seinsart, die Erkennen und Kenntnis allererst möglich macht. Das Sichkennen gründet in dem ursprünglich verstehenden Mitsein.“¹²³

Erst nachdem das Dasein im Akt des Lesens literarisch zu sein beginnt und sich das literarisch Da-Bei-sein in dieser Zuwendung zum diesem literarisch Sein öffnet, setzt durch den Einsatz des Daseins das innerweltliche Mitspiel zwischen dem Dasein und den nun in seiner Welt innerweltlich mitseienden ausschließlich literarisch Seienden an. Dieser Wandel aus einem nicht daseinsmäßig literarisch Seienden erfolgt durch eine Bestimmung. In dieser wird das lesende Dasein zum Anderen der Anderen bestimmt. Diese bestimmende Bestimmung verleiht dem Einsatz jene Stimme, mit der das Dasein in sein literarisch Sein, das sich als Mitspiel konstituiert, einstimmt. Die Stimmigkeit des Einsatzes kommt auf die Möglichkeit dieser Bestimmung an.

Indessen wäre es ein großes Mißverstehen, wenn die Bestimmung durch den Bestimmer als ein Fügen durch einen Verfügenden gedacht würde. Die Bestimmung des Bestimmers bestimmt sich als eine Stimmverleihung, worin sich der Spielraum des literarisch Seins als Sprachraum konstituiert.

Die Bestimmung des Daseins zum Anderen der Anderen erfolgt auf seinen sprachlichen Grundzug hin besehen als Anspruch. In diesem Anspruch angesprochen, entspricht das Dasein der an ihn ergangenen Bestimmung oder widerspricht ihm und bricht dadurch das Spiel ab, verschließt sich der Erschlossenheit des Spielraums der Sprache, wendet sich von der Literatur ab.

Im Fall von Géza Ottlik's *Iskola a határon*¹²⁴ wird ein Spielraum konstituiert, in welchem dem literarisch Sein, das wir als innerweltlich literarisch begegnende je sind, ein besonderer existenzialer Status zugespielt wird.

Der Bestimmer (B.B.) wird als ein von dem Erzählgeschehen selbst Bestimmter bestimmt und zudem wird ihm auch noch ein weiteres daseinsmäßig literarisch Seiendes als Mitbestimmer auf die Seite gestellt (Gábor Medve). Die Anderen treten als sich Erinnernde und Erinnerte in das Da des Daseins, das wir in unserer

Jeweiligkeit je sind. Dieser existenziale Umstand schließt die Möglichkeit einer allwissenden Erzählinstanz aus, was schon dadurch zum Ausdruck kommt, daß die einer auktorialen Erzählhaltung – unter gewissen Einschränkungen¹²⁵ – entsprechende Selbstbestimmung¹²⁶ des sekundären Bestimmers Medve, durch die wiederholte berichtigende Einschaltung des primären Bestimmers B.B. relativiert wird. Der primäre Bestimmer gibt hier den Einsatz als eine Entsprechung zu eben diesem existenzialen Umstand. Das daseinsmäßig literarisch Seiende wird zur Entsinnung bestimmt. Dieser Bestimmung unserer selbst als Mitdaseins entspricht eine mnenotechnisch korrekte anspielende Erschließung des Spielraums.

Der existenziale Status teils des Bestimmers, teils des bestimmten Mitdaseins ist indessen auch in einem weiteren Zusammenhang ein besonderer. Der Bestimmer bestimmt sich nicht nur als Erzählinstanz. Er begegnet nicht nur als Erzählendes, sondern auch als Erzähltes. Dadurch wird die Erzählsituation existenzial komplexer. Der sich auch als Erzähltes bestimmende Bestimmer tritt als ein innerweltlich Begegnendes auf, für dessen Begegnung einerseits eine Umgegnung, andererseits eine Entgegnung konstitutent ist. Umgegnet von der Mitbegegnung durch Andere tritt er nicht nur dem im Einsatz bestimmten nicht nur literarisch daseinsmäßig Seienden gegenüber im Modus des Mitdaseins auf, sondern gleichsam auch gegenüber den anderen Anderen, die von ihm umgegnet ihn umgegnen.

Daran wird existenzial erkenntlich, daß dem Mitdasein, das wir im Spielraum des literarisch Seins je sind, insofern ein defektiver existenzialer Status zukommt, als es von Anderen als Umgegnende nicht umgegnet wird. *Umgegnen* heißt existenzial *Welt literarisch so erschließen, daß für das wesenhaft räumliche In-Sein¹²⁷ des literarisch daseinsmäßig Seienden die Möglichkeit des umsichtigen Besorgens umsichtig besorgt ist*. In der Defizienz der Umgegnung wird die besondere Art des innerweltlich nicht umgegnend-umgegnet Begegnenden, der jeder Leser des Romans ist, offenbar. Seine Begegnung ist von der Art der Entgegnung. *Ent-gegnen* besagt hier den defektiven Modus seines Begegnens als weder Umgegnetes noch Umgegnendes. Soweit das literarisch daseinsmäßig Seiende im Einsatz des Anspiels vom Bestimmer zu der Art seiner literarisch innerweltlichen Begegnung bestimmt ist, hat die Ent-gegnung auch ein sprachliches Strukturmoment, sie hat die Möglichkeit des Schweigens.

Als der existenzial vordergründige Status des Bestimmers erweist sich somit der existenziale Charakter seines Mitseins, ob es mitumgegnet oder nicht. Als umgegnend-umgegneter Bestimmer verfällt es dem Mitsein der Anderen in der Verfassung des ichhaften Du, während der nicht umgegnend innerweltlich begegnende Bestimmer dem Mitsein der Anderen nie als ichhaftes Du verfällt, sondern als ichhaftes Er. Dem literarisch Mitdasein gegenüber, das wir als *ent-gegnet* begegnende stets sind, begegnet auch der nicht umgegnende Bestimmer als ichhaftes Du. Der umgegnet-umgegnende innerweltlich begegnende Bestimmer bleibt den Anderen indessen auch dann ein ichhaftes Du, wenn er sich als ichhaftes Er

bestimmt (Medve). Ein Umstand, der von keiner hylomorphologischen Narratologie gesehen wird, da dort der Erzähler im Sinne der existenzial sekundären Grammatik der Erzählsprache (als verbalen Kunstmittels der Erzählkunst) nur entweder ein Ich- oder ein Er-Erzähler sein kann.

Am Gespräch, das anfangs erzählt wird, sind zwei Freunde beteiligt. B.B., der zugleich auch der eine Bestimmer der Erzählung ist, und Szeredy. Ihre Beziehung wird durch die Schilderung der Gesprächssituation implizit charakterisiert. Die beiden sind seit ihrer gemeinsamen Kindheit in einer Militärrealschule befreundet. Während des Gesprächs beobachten sie die Badenden, die sie bei sich als Zivilisten bezeichnen, obwohl sie beide schon längst nicht im Dienst sind. Die Festigkeit des freundschaftlichen Umgangs zwischen B.B. und Szeredy legt diese sonst abwertende Bemerkung in einen wertneutralen Kontext und läßt erkennen, daß sie hier eine besondere Bedeutung hat und all jene bezeichnet, die an der gemeinsamen Kindheit nicht beteiligt sind.

Im Gespräch geht es um ein existenziell bedrängende Situation in Szeredys Leben. Er ist gerade mit einer der drei Frauen, die er liebt, zusammengezogen, wofür er zunächst Ehefrau und eine weitere Geliebte verlassen mußte. Nun erwartet er von seinem Freund dessen Meinung zu dieser Wende seines Lebens. Ihr Gespräch ist eine öfters und für länger unterbrochene einsilbige Aussprache, die ohne Übersetzung für Außenstehende nicht verständlich ist. Der eigentümlichste Grundzug dieses Gesprächs besteht gerade darin, daß sich das Sich-Aussprechen der Sprechenden nicht nur des Sprechens, sondern auch des Schweigens bedient. Diese nahezu ekstatische Vertrautheit der Freunde bestimmt das literarisch Mitdasein, das wir im Spielraum dieses Anspiels dem Einsatz zufolge sein können, zu einem Fremdsein, das sich durch die Fremde sehr bald in ein Verlangen nach Vertrautheit wandelt. Diesem Verlangen des Lesers entspricht der Bestimmer.

Von Anfang an bemüht um die Überwindung dieser existenzialen Ferne, was auch in der ständigen Übersetzung der einsilbigen, schweisgsamen Sondersprache der beiden manifest wird,¹²⁸ entschließt er sich zur Erschließung eines weiteren Spielraums des Mitspiels. Dieser Entwurf seiner selbst auf eine zusätzliche Mitteilungsmöglichkeit hat einen zeitlichen Charakter. Er schaltet ein um dreizehn Jahre zurückliegendes Ereignis ein, das die Beziehung zwischen Szeredy und der erwähnten Frau beleuchten soll. Trotz dieses Exkurses in die gemeinsame Vergangenheit der Freunde, so erfolgreich er sich bei der Überwindung der im Einsatz gesetzten existenzialen Fremde sonst auch immer erweisen mag, bleibt im Bestimmer das Gefühl eigener narrativer Unzulänglichkeit zurück. Zur Erzählung der Begegnung in der Badeanstalt zurückgekehrt, muß der Bestimmer recht bald zu einem noch radikaleren Rückgriff in die gemeinsame Vergangenheit greifen. Einstweilen läßt er uns gleichwohl noch bei der Begegnung in der Badeanstalt verweilen. Er bestimmt uns zur Erfahrung einer inneren Freiheit einer kleinen Gruppe Gleichaltriger, die in der erwähnten Militärschule denselben Jahr-

gang absolviert haben. Diese Freiheit, die B.B. das Herz fünfundzwanzig Jahre nach Verlassen dieser Militärschule noch höher schlagen läßt, sooft er sich durch irgend eine alltägliche Beschäftigung auf sie besinnt, ist indessen im Keime dem einstigen Umstand zu verdanken, daß Szeredy zur Zeit der härtesten, an Terror grenzenden Militärausbildung, die in den Jungen den Zivilisten durch Gewalt und tägliche Erniedrigungen auszurotten suchte, plötzlich begann, Tag für Tag das Erlebte zu erzählen, sowie gelernt und auch die Anderen (hier nicht nur ontisch kategorial gedacht!) gelehrt hat, sich in der existenzialen Ausgesprochenheit der Einengung ihrer Seinsmöglichkeiten dennoch auf diese zu entwerfen.¹²⁹ Nun versucht Szeredy in ihrer Begegnung in der Badeanstalt dasselbe zu vollbringen, indem er seinen Freund selbst wenn nicht als Erzählinstanz, so doch als perspektivische Vermittlungsinstanz zwischen dem Da seines Seins und seinem Gewesen-sein einzuschalten versucht.¹³⁰ Als sich dieser Versuch an der existenzialen Befindlichkeit B. B.'s scheitert, äußert Szeredy den irrealen Wunsch, Medve, einen weiteren, inzwischen verstorbenen Freund aus der gemeinsamen Kindheit, als vermittelndes Mitdasein zu seiner eigenen existenzialen Entschlossenheit einzuschalten. Wo er dies laut äußert, erfährt er von B.B., daß Medve kurz vor seinem Tod B.B. seine Aufzeichnungen über die gemeinsamen Schuljahre hinterließ. Damit geht die Begegnung in der Badeanstalt zu Ende und nimmt nun eine Erzählung ihren Anfang, die durch gemeinsame Erinnerung (B.B. und Medve bestimmen sich gegenseitig zum Mitsein ihrer Bestimmung¹³¹) die gemeinsam verlebte Kindheit in der vielschichtigen Komplexität gemeinsamer Erzählung einer existenziellen¹³² Deutung unterzieht.

In Bezug auf diese Erzählung, die den weiteren Verlauf des Romans bestimmt, wird in der Ottlik-Philologie im Geist der aus der poetologischen Indifferenz resultierenden Lehre von der Disponibilität literarischer Zeit als von einer bewußten „Ausschöpfung der Komplexität der prinzipiell gegebenen Möglichkeiten der Verwicklung des Zeitgefüges“¹³³ gehandelt. Bedenklich stimmt indessen, daß sowohl Medve Gábors Aufzeichnungen mit einem Motto beginnen, das durch die Negierung der Allmacht menschlichen Willens eine poetische Verfügbarkeit der Zeit leugnet, wie auch der erste einleitende Abschnitt des Romans mit einem Titel überschrieben ist, der auf die Unmöglichkeit einer solchen Disponibilität hindeutet. Medve wählt als Motto seiner Aufzeichnungen die vom Text der Vulgata etwas abweichende lateinische Variante von Röm. 9:16: „NON EST VOLENTIS, NESQUE CURRENTIS, SED MISERENTIS DEI.“¹³⁴ Die Überschrift des Romananfangs wiederum lautet *Die Schwierigkeiten der Erzählung*. Die Art und Weise, wie das Erzählen im ersten Abschnitt auf immer neuen Zeitebenen einsetzt, innehält und dann abbricht, als würde der Erzählende in einem Sturz immer wieder nach einer Stütze greifen, die ihn aber nur zeitweise zu halten vermag und ihn dann wieder seinem freien Fall hingibt, widerlegt ebenfalls das Dogma der Verfügbarkeit literarischer Zeit. Zeit ist kein Strukturmoment poetischer Erzählung.

Bzw. sie ist es wohl, nur ist Erzählung im Sinne einer τέχνη nicht poetisch. Literatur ist keine τέχνη, sie ist eine menschliche Seinsweise: Non volentis neque currentis sed miserentis Dei.

Für diese Erzählung ist charakteristisch, daß sie nachträglich die anfangs fehlende Verständlichkeit der Ausgesprochenheit der Freunde in der Badeanstalt existenziell herstellt. Dies wird explizit, wenn B.B. in seiner Erzählung des zweiten Tages nach ihrer Einrückung in die Militärrealschule bemerkt: „Das Frühstück war eine feine Sache. Das Halsspülmittel neutral. Daß wir zu früh geweckt wurden, mies. Ich hatte noch alles klar vor Augen. Hätte mich Szeredy um Rat gebeten, so würde ich ihn ihm ohne Zögern erteilt.“¹³⁵ Die durchaus nach ihren Regeln und nicht etwa nach denen einer Kunst verlaufende Erzählung ist dem Erzählenden nötig, um sich und uns begreiflich zu machen, wieso es nun keine sichere Antwort auf die gestellte Frage gibt.

Wenn man Heidegger darin recht gibt, daß die Zeit ebenso wenig „ist“ wie das Sein, sondern es die Zeit gäbe und daß dieses Geben, das Zeit gibt, aus einer verweigernd-vorenthaltenden Nähe sich bestimmt,¹³⁶ dann wird mit einem Mal sinnfällig, warum die für Außenstehende zunächst fremde innige Nähe zwischen Szeredy und B.B. in einer vorenthaltenden, verweigernden Antwort zur Grundlage einer erzählenden Annäherung an die Kindheit wird. Die Zeit als Gabe des Ereignens,¹³⁷ die Freigabe des vom Dasein begegneten Es-gibt, gehört in den Zeit-Spiel-Raum des Seins, das (Akk.) jedes Dasein in seinem Sein ist (trans.). Dieser Zeit-Spiel-Raum kann nur im Spannungsfeld der verweigernd-vorenthaltenden Nähe von Mitsein aufgerissen werden: So gut man sie auch immer spielt, über eine Fuge verfügt man nicht. Weder wenn man sie komponiert, noch wenn man sie spielt.

Die Anerkennung der Relevanz der ontologischen Differenz auch im Bereich der Literatur bahnt somit einen Weg, auf dem der Interpret von Ottliks *Schule an der Grenze* einer der Romanerzählung entsprechenden Auslegung der Zeitphänomene des Romans beträchtlich näher kommen kann, als unter der Last des Disponibilitätsdogmas der herkömmlichen Poetologie. Es ist hierzu allerdings nötig, mit den Denkgewohnheiten der landläufigen Literaturwissenschaft zu brechen und bis in die Terminologie hinein eine neue Denkweise, ja eine neue Sprache zu wagen. Was nötig ist, tut not. Was not tut, ist notwendig. Notwendig insofern, als sie die Not wendet. Solche Wendung ist eine Kehre, ob man sich daran kehrt oder nicht.

Anmerkungen

1. M. Heidegger: Vom Wesen des Grundes. In: Derselbe: *Wegmarken* (= Gesamtausgabe [i.w.: GA] Bd. 9). Vittorio Klostermann ²1996. S. 123
2. Vgl. M. Heidegger: *Nietzsche II*. Günther Neske ⁵1989. S. 209

3. M. Heidegger: *Sein und Zeit*. Max Niemeyer ¹⁶1986 [i.w.: SuZ]. § 14; S. 63
4. a.a.O., § 4; S. 12
5. a.a.O., § 1; S. 3 f.
6. *De arte poetica* 1, 1447a 9
7. M. Kommerell: *Lessing und Aristoteles*. Klostermann ²1957 [i.w.: Kommerell]. S. 53
8. H. R. Jaufß: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*. Suhrkamp ²1997 [i.w.: Jauß]. S. 87
9. „Die Erzählung, wie sie im Kreis des Wandwerks [...] lange gedeiht, ist selbst eine gleichsam handwerkliche Form der Mitteilung. [...] So haftet an der Erzählung die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale.“ W. Benjamin: *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*. In: Derselbe: *Über Literatur*. Suhrkamp 1970. S. 42
10. „Ich bin ein Lyriker und rede als Lyriker über Lyrik: in andern Worten, ich spreche von meinem Handwerk [im griechischen Sinne]. Ganz wie ein Chirurg [...] kein bißchen anders rede ich von einem Handwerk, das ich selber ausübe, in dem ich also Fachmann bin. [...] Das »Handwerk« des Lyrikers natürlich, wie das eines jeden Künstlers [im modernen Sinne], ist ein »Handwerk« besonderer Art [...]“. H. Domin: *Wozu Lyrik heute*. R. Pieper & Co ³1975. S. 147
11. „Was ist die Sprache in der Dichtung? Sie ist Material, wie etwa Metall oder Stein in der Bildhauerei, wie Farbstoff und die Materie der Bildfläche in der Malerei usw.“ J. Mukařovský: *Über die Dichtersprache* (1940). In: Derselbe: *Studien zur strukturalistischen Ästhetik und Poetik*. Carl Hanser 1974 [i.w.: Mukařovský]. S. 148. „Der Künstler hat einen Rohstoff zu verarbeiten, der aus ursprünglich völlig disparaten Elementen besteht und der ihm aus den verschiedensten Quellen zufließt [...]“. H. Meyer: *Zum Problem der epischen Integration* (1950). In: B. Hillebrand (Hrsg.): *Zur Struktur des Romans*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1978. S. 85. „Wir rühren hier eigentlich schon an die Geheimnisse des dichterischen Schöpfungsprozesses. So viel ist klar: der Stoff ist für den Dichter wirklich nur Rohstoff, das Material, aus dem er ein Kunstwerk schafft, und zwar aus einer ganz bestimmten Weltsicht heraus und mit Mitteln und unter Gesetzen, die dem Kunstwerk, hier der Dichtung, gemäß sind. Wir ziehen den Ausdruck Gestaltung vor: von der außerdichterischen Wirklichkeit gebotener Stoff wird zu einem Kunstwerk gestaltet, zu einer Dichtung, die nun ihre eigene Welt ist.“ H. Seidler: *Die Dichtung*. Alfred Kröner 1959. S. 67 f.
12. *De arte poetica* 6, 1449b 24 ff.
13. J. Ritter: *Die Lehre vom Ursprung und Sinn der Theorie des Aristoteles* (1953). In: *Metaphysik und Politik*. Suhrkamp 1977. S. 11
14. Man bedenke nur die Zweideutigkeit des deutschen Terminus *Dichtung*, die französische Zusammensetzung *Choix de poésie*, die Wendung *dire une poésie* oder die Ambiguität des englischen *poesy* und *poetry*. Vgl. auch Kommerell, S. 52 f. Übrigens eine Gleichsetzung, die schon Aristoteles geläufig ist. Vgl. *De arte poetica* 23, 1459a 37
15. Vgl. u.a.m. *De arte poetica* 6, 1450a 30 ff. u. *cap.* 25, 1460b 24 f.
16. Durch das Kunstwerk „entsteht eine imaginäre Überlieferung, die gar nicht imaginär bleibt, sondern wirksam wird und die jetzige Welt gestaltet.“ J. Hersch: *Philosophie als Schule des Staunens*. In: Dieselbe: *Menschsein, Wirklichkeit, Sein*. Akademie Verlag 1995. S. 27
17. Kommerell, S. 53
18. a.a.O., S. 62
19. H.R. Jaufß: *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft* [i.w.: *Provokation*]. In: Derselbe: *Literaturgeschichte als Provokation*. Suhrkamp ²1970. S. 172. Vgl. auch Jauß, S. 88 f.
20. Vgl. J. Huizinga: *Homo ludens*. Burg-Verlag 1944. S. 213. G. Bauer: *Theorie der Literatur*. In: H. Rüdiger: *Zur Theorie der Vergleichenden Literaturwissenschaft*. de Gruyter 1971. S. 33

21. H.-R. Jauß: Der Leser als Instanz einer neuen Geschichte der Literatur. In: *Poetica* 1975. S. 333
22. Vgl. H.-R. Jauß: Zum Problem des dialogischen Verstehens. In: R. Lachmann (Hrsg.): *Dialogizität*. Wilhelm Fink 1982. S. 11
23. Genauso wenig, wie in anderen Sprachen, vgl. etwa das deutsche *schaffen* (eigentlich *schöpfen, aus der Verborgenheit in der Tiefe zutage fördern*), aber auch das ungarische *teremteni* (semantisch dasselbe, etymologisch jedoch: *hervorsprießen lassen*).
24. Met. H 1, 1042a 26
25. a.a.O., Z 10, 1036a 8–12. Siehe zu diesem Problem noch G. Picht: *Aristoteles „De anima“*. Ernst Klett-Verlag 1987 [i.w.: Picht]. S. 275
26. Vgl. Met. Z 7, 1032a 20 f.
27. M. Heidegger: *Einführung in die Metaphysik*. Max Niemeyer ⁵1987 [i.w.: EiM]. S. 47
28. W. Schadewaldt: *Natur, Technik, Kunst*. Mutterschmidt-Verlag 1960 [i.w.: Schadewaldt]. S. 38
29. Ebd.
30. a.a.O., S. 39
31. a.a.O., S. 40
32. Das Verb *nachahmen* wird hier bewußt in dessen intransitiver Form und in seiner alten Bedeutung verwendet.
33. Vgl. hierzu Fr. Krafft: Kunst und Natur. Die Heronische Frage und die Technik in der Klassischen Antike. In: *Antike und Abendland* 1973 (XIX). S. 10 f.
34. *Phys. II* 8, 199a 15 ff.
35. *De arte poetica* 4, 1449a 24
36. H. Flashar: Die Poetik des Aristoteles und die griechische Tragödie. In: *Poetica* 1984 (16). S. 13 f.
37. Schadewaldt, S. 49
38. K. Bartels: Der Begriff *Techne* bei Aristoteles. In: *Synusia. Festgabe für W. Schadewaldt*. Neske 1965. S. 276
39. H. Blumenberg: *Wirklichkeiten in denen wir leben*. Stuttgart 1981. S. 56. Zitiert nach W. Iser: *Das Fiktive und das Imaginäre*. Suhrkamp 1993. S. 482
40. M. Heidegger: *Nietzsche. Bd. I*. Neske ⁵1989. S. 97. Vgl. hierzu auch: H.-G. Gadamer: Platon und die Vorsokratiker (1964). In: Derselbe: *GW. Bd. 6*. 1985. S. 70. Insofern bedarf also die rhetorische Frage Paul Ricœurs, ob zwischen der *μίμησις* der ποιητική τέχνη und der Vorstellung einer Wirklichkeit, die als *φύσις* gedacht ist, nicht doch „eine unterirdische Verwandtschaft bestehen“ würde (*Lebendige Metapher*. Wilhelm Fink ²1991. S. 54), an einem entscheidenden Punkt stiller Berichtigung: Die „Verwandtschaft“ ist der engste metaphysische Zusammenhang und nicht bloß ahnbar, sondern offenbar.
41. Met. Δ 4, 1014b 32
42. a.a.O., B 4, 999b 5 ff. Vgl. auch: M. Heidegger: *Nietzsche. Bd. II*. Neske ⁵1989. S. 403 f.
43. Met. Z, 1032a 12. Vgl. auch: B. A. Kyrkos: *Die Dichtung als Wissensproblem bei Aristoteles*. A. Karavias 1972. S. 37 f.
44. Met. Z 3, 1029a 4 f.
45. Da die Kunstwerke einerseits als Schöpfungen schöpferischer Künstler, andererseits als Realisationen gewisser Wirkungsabsichten derselben in bezug auf die Rezipienten gedacht sind und somit der Dichtende als ποιητής als kreative, autoritäre und vermittelnde Instanz begriffen bleiben muß, konstituieren sich die verschiedenen an Aristoteles ausgerichteten Dichtungstheorien bezeichnenderweise nicht als Poesiologie, sondern als Poetologie.
46. Zur visuellen Konnotationen der genannten Elementarbegriffe der griechischen Kultur siehe vor allem: A. Döring: *Die Kunstlehre des Aristoteles*. Hermann Dufft 1876. S. 53 f. und K. Kerényi: Höhepunkte der griechischen und der römischen religiösen Erfahrung. In: Derselbe: *Auf Spuren des Mythos*. Langen Müller 1967. S. 100 ff. und B. Snell: *Der Weg zum Denken*

- und zur Wahrheit. Vandenhoeck & Ruprecht 1978. S. 9; S. 26–32; S. 36 ff.
47. Met. Δ 2, 1013a 26 f.
 48. a.a.O., Z 7, 1032a 32 f.: ἀπὸ τέχνης δὲ γίγνεται ὅσων εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ. Siehe hierzu auch Z 8, 1033b 10
 49. Vgl. I. Düring: Aristoteles und das platonische Erbe. In: P. Moraux: *Aristoteles in der neueren Forschung*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968. S. 235
 50. Met. Z 3, 1029a 4 ff.
 51. Zs. Ritoók: Zur Mimesis praxeos. In: *Acta Ant. Hung.* 1998 (38). S. 235
 52. Ebd.
 53. Met. M 10, 1087a 15 ff. Siehe hierzu auch: E. Tugendhat: TI KATA TINOS (Diss.). Karl Alber 1958. S. 103 ff.
 54. Picht, S. 276
 55. Met. H 2, 1043a 27 f.
 56. a.a.O., K 2, 1060a 21
 57. Von der Identität von Gestalt und Gehalt darf – von dem Wohlklang des Stabreims einmal abgesehen auch – wegen der in der gängigen Literaturwissenschaft selbst in verkümmerter Form noch wirksamen metaphysischen Wesenslehre die Rede sein. Vgl. z.B. H. O. Bürger: Methodische Probleme der Interpretation. In: *Germanisch-romanische Monatsschrift* 1951/2. S. 84
 58. Vgl. *De arte poetica* 4, 1448b 18 f.
 59. τοῦτο δ' ἐστὶν ἡ ὕλη ἐν ᾗ τὸ εἶδος. Met. Δ 25, 1023b 22
 60. Vgl. *De arte poetica* 7, 1451a 4
 61. Phys. B, 199a 30 f.
 62. Met. H 2, 1043a 26 ff.
 63. N. Hartmann: Zur Lehre vom Eidos bei Platon und Aristoteles. In: *Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften* 1941/8. S. 25
 64. Met. Z 15, 1039b 20 ff.
 65. Vgl. etwa D. Kimpel: Ethos und Nomos. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 1983 (33). S. 373 f.
 66. Vgl. B. Snell: *Die Entdeckung des Geistes*. Vandenhoeck & Ruprecht 1975. S. 174 f.
 67. τὰ δὲ μιμεῖται. Phys. II. 8, 199a 16
 68. Vgl. Phys. II. 8, 199a 15
 69. Met. B 3, 998a 32–998b 2 und *De arte poetica* I, 1447a 12
 70. a.a.O., 6, 1450a 14 f.
 71. *De arte poetica* 5, 1449a 32; 6, 1449b 24 f.
 72. a.a.O., 5, 1449b 9 f.
 73. a.a.O., 19, 1456b 9
 74. a.a.O., 2, 1448a 1
 75. a.a.O., 6, 1449b 24
 76. a.a.O., 6, 1450a 16–24
 77. a.a.O., 6, 1450b 3 f.
 78. Vgl. a.a.O., 2, 1448a 1 und 4, 1448b 25 f.
 79. Vgl. a.a.O., 15, 1454b 7
 80. a.a.O., 6, 1450a 31
 81. Met. Θ, 1050a 21 ff.
 82. *De arte poetica* 3, 1448a 23
 83. a.a.O., 5, 1449b 12; 13, 1452b 29
 84. Siehe hierzu W. Görler: „Undramatische“ Elemente in der griechischen Komödie. In: *Poetica*

1974 (6). S. 259–284

85. Vgl. Goethe: Nachlese zu Aristoteles' Poetik. In: *Goethes Werke (Hamburger Ausgabe)*. Bd. 12. C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung ⁹1981. S. 342 f.
86. Vgl. H. Flashar: Die medizinischen Grundlagen der Lehre von der Wirkung der Dichtung in der griechischen Poetik. In: *Hermes* (84) 1956
87. *De arte poetica* 14, 1453b 10 ff.
88. Vgl. hierzu Jauß, S. 75
89. *De arte poetica* 25, 1460b 25
90. a.a.O., 7, 1451a 5 u. 24, 59b 18 ff.
91. Met. Θ 8, 1050a 21 ff.: τὸ γὰρ ἔργον τέλος, ἡ δὲ ἐνέργεια τὸ ἔργον, διὸ καὶ τοῦνομα ἐνέργεια λέγεται κατὰ τὸ ἔργον καὶ συντείνει πρὸς τὴν ἐντελέγειαν.
92. *De arte poetica* 6, 1450a 16 f.
93. a.a.O., 17, 1455a 35–1455b 4
94. a.a.O., 7, 1450b 24–34 u. 8, 1451a 30–36
95. a.a.O., 24, 1460a 27 f.
96. a.a.O., 7, 1450b 27–32. Übersetzung von M. Fuhrmann
97. Vgl. a.a.O., 7, 1450b 37 f.
98. a.a.O., 14, 1453b 1–14
99. a.a.O., 6, 1449b 28
100. a.a.O., 6, 1450a 23
101. a.a.O., 26, 1462b 13 ff.
102. a.a.O., 7, 1450b 34 f.
103. Vgl. *De anima*, 412a 27 f.
104. *De arte poetica* 7, 1451a 7
105. Zum Mittel der Raffung vgl. a.a.O., 26, 1462a 16–1462b 2
106. a.a.O., 7, 1450b 38
107. a.a.O., 24, 1459b 27 ff.
108. W. Dilthey: Die Einbildungskraft des Dichters. In: Derselbe: *Gesammelte Schriften*. Bd. VI. G: B: Teubner ³1958. S. 221
109. E. Hirt: *Das Formgesetz der epischen, dramatischen und lyrischen Dichtung*. B. G. Teubner 1923; E. Ermatinger: *Das literarische Kunstwerk*. B. G. Teubner ³1939; R. Petsch: *Wesen und Formen der Erzählkunst*. Max Niemeyer 1934 und schließlich und wirklich nicht in erster Linie G. Müller: Erzählte Zeit und Erzählzeit. In: Derselbe: *Morphologische Poetik*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968 und H. Meyer: Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst. In: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 1953/2.
110. G. Genette: *Die Erzählung*. UTB 1994
111. Tz. Todorov: Die Kategorien der literarischen Erzählung. In: Blumensath (Hrsg.): *Strukturalismus in der Literaturwissenschaft*. Kiepenheuer & Witsch 1972
112. M. M. Bachtin: *Formen der Zeit im Roman*. Fischer 1989
113. Siehe oben S. 171 und S. 186
114. Dann würde es sich um eine existenziale Bezeichnung handeln. Vgl. SuZ, § 9; S. 44.
115. Vgl. a.a.O., § 26
116. a.a.O., § 26; S. 118
117. a.a.O., § 31; S. 142
118. a.a.O., § 31; S. 144
119. Ontisch formuliert: „Das Grundparadox der Sprache besteht [...] genau im Gespräch selbst, d.h. darin, daß Sprache und Welt, Selbst und Nicht-Selbst sich gegenseitig bedingen und be-

stimmen, so daß man von einem nicht ohne das andere sprechen kann.“ E. Baer: Semiotische Überlegungen zum Thema Gespräch. In: E. Grassi u. H. Schmale (Hrsg.): *Das Gespräch als Ereignis*. Wilhelm Fink. 1982. S. 62

120. SuZ, § 16; S. 76
121. Vgl. a.a.O., § 34; S. 164
122. SuZ, § 26; S. 118
123. a.a.O., § 26; S. 123 f.
124. G. Ottlik: *Iskola a határon [Schule an der Grenze]*. Magvető ⁸1992 [i.w.: SaG].
125. M. Szegedy-Maszák: *Ottlik Géza*. Kalligram 1994. S. 87
126. E. Kulcsár-Szabó: A regényi fikció három modellje. In: Derselbe: *Műalkotás – Szöveg – Hatás*. Magvető 1987. S. 270
127. Vgl. SuZ, § 40; S. 186
128. Vgl. K. Neumer: Hallgatás és dialogikus viszony Ottlik Géza *Iskola a határon* című regényében. In: Derselbe: *Tévelygések a nyelv labirintusában*. Doxa – MTA Filozófiai Intézete 1995. S. 34
129. SaG, S. 14
130. SaG, S. 13
131. Vgl. Medves Widmung am Bündel seiner Aufzeichnungen.
132. M. Szegedy-Maszák: *Ottlik Géza*. Kalligram 1994. S. 80–89; E. Kulcsár-Szabó: A regényi fikció három modellje. In: Derselbe: *Műalkotás – Szöveg – Hatás*. Magvető 1987. S. 220
133. M. Szegedy-Maszák: *Ottlik Géza*. Kalligram 1994. S. 81
134. Statt „igitur non volentis neque currentis sed miserentis Dei“.
135. SaG, S. 36
136. M. Heidegger: Zeit und Sein. In: Derselbe: *Zur Sache des Denkens*. Max Niemeyer ³1988. S. 16
137. a.a.O., S. 24

RELUCTANT SUPPLEMENTS:

HISTORICAL NOVEL, HISTORIOGRAPHY, AND HISTORIOGRAPHICAL METAFICTION

SÁNDOR HITES

Eötvös Loránd University, Budapest
Hungary

Intended to confront frequent charges that in East-Central Europe the Romantic historical novel offers naive poetical devices and undesirable political implications, this article's concern is precisely to show that the genre may evoke a new approach, despite its apparent ideological investments. A re-evaluation should map out how the genre has interacted with other means of articulating historical sensibility, historical painting and drama, film, art, museum, opera. Although in recent years Hayden White has received a remarkable reception in Hungary, investigations that simultaneously search different fields of culture (like Stephen Bann's efforts to connect the theory of history with that of art, museology, film, etc.), upon which I could rely, have not taken place yet in Hungary. Thus, in this article I restrict the context to other written forms of discourse, with which the historical novel has participated in developing and constantly rearranging the representability of the past. The following account intends to explore the interaction between the different sorts of historical discourses, especially when they take place in unintended or reluctant ways. On the one hand, I shall sketch the historical relationship of historiography and the historical novel, on the other, arguing that metafiction is not a distinct genre but a form of discourse also present in the nineteenth century, I shall deal with the theoretical relation between the metafictional historical novels of the recent past and the romantic-realistic variant of the genre. Interestingly enough, both historiography proper and historiographical metafiction contributed to de-evaluate the historical novel and supported interpretations that denied the seriousness of its supplementing or complementing role. On the one hand, according to nineteenth century historians the historical novel was immature and had an adverse effect. On the other, in the light of Postmodern irony it has been considered too serious and harmless at the same time.

I. Mutuality and Rivalry

In order to avoid thematizing the origins of the ancient debate over the primacy between history and literature that most probably started as early as Aristotle's *Poetics*, we reduce our starting point to the thesis that until the recent period, the relationship between history and literature had been seen as one of these two ways of supplementation: history as a background of literary interpretation or literature as that of historical knowledge. Since supplementation always changes the field to which a supplement is added, while the added supplement is changing as well, our concern is to develop from these synechdochical oppositions a chiasmatic structure between the two fields.

From the early seventies of the twentieth century it had become less attractive to depict history by separating an independent field of historical *knowledge* from that of historical *writing*. The textual or figural dimension of historical narratives, as it was opened up by (among others) Hayden White, has proved to be an unavoidable element in historical discourses. Alterations in the field of the theory of history imply rearrangements in the way we read historiography, and both changes have an influence on the perspective from which we might interpret the genre of the historical novel. The insight that historical studies cannot be separated from the aspect of historical writing, that rhetorical and fictional patterns prefigure the historical field in which the historian develops her/his argument, and that the will of persuasion determines the historian's rhetorical devices, offers an opportunity to place the question of the historical novel in a new light. If the professional historians' works are to be considered, at least according to Hayden White, what they most manifestly are, literary artifacts, then one should not underestimate the rhetorical and poetical achievement of historical fiction either, even if in its case the degree of adequacy to the so called "objective historical reality" is not always sufficient. By the figurative determination they share, history-books and historical novels reveal a certain kind of mutuality and deeply implicate each other. To refer to how they compete over discursive power, one might call them rivals. In a sense they can be treated as different means of gaining control over the interpretation of the past, over the making and remaking of national history, national memory and identity, politics and hopes for the future.

The peculiar historical sensitivity that developed during the Romantic Period, in a large part manifested itself through the efforts to create coherent national historical narratives and other means of representing the past in a wide range of culture. These narratives in East-Central Europe consisted not only of strengthening or developing national identity but to legitimate discursive power and political goals. Historical novel played a significant and, as we shall try to show, sometimes opposite role in these processes. As a procedure of self-legitimization, during the nineteenth century professional historians tried to dismiss the literary ver-

sions of history, the interpretations of which they were keen to keep under their control. If one takes into consideration that the binary oppositions that have dominated the discourse of the historical novel, namely fictional/factual, representational/figurative, beauty/truth etc., have always implied answers for the implicit question, "what is literature?" and "what is non-literature?", it can be understood that the genre always had to deal with issues concerning the changing boundaries of fictionality and factuality. When during the nineteenth century the notion of what counts as "actuality" altered, the canonical place of the genre weakened.

One does not have to disagree with Hayden White's formalistic views, that fictional and historical narratives fundamentally share the same narratological and figural devices, to recall Dominick LaCapra's probably more historical point of view. According to LaCapra, historians and novelists shared the ambitions to bring about experimental kind of literature until the professionalization of historiography towards the end of the nineteenth century (LaCapra 8). Thomas Carlyle's work, *Sartor Resartus* serves as a great example to support this view, though LaCapra adds, later historiography failed to catch up with the poetical changes of the novel, and the mutuality disappeared.

And so did the rivalry? To put it another way, is LaCapra's argument totally applicable to East-Central European issues? To study the region might help to understand what we might call a peculiar competition of historical discourses.

If one takes into consideration the ways in which two respectable scholars have recently dealt with the historicity of the relationship between literature and historiography, one might conclude that they end up schematizing this relation by reducing its temporal diversity into two unproblematic phases. Lionel Gossman argues that the relation of the two fields had been "unproblematic" before the nineteenth century, for history had been considered a branch of literature. Ann Rigney follows this line of argument, claiming that this relationship remained unproblematic, for during the nineteenth century history and literature became distinct disciplines. Gossman and Rigney appear to deal with a harmoniously structured historical process, claiming that even though the stages contradict each other, they share upon the unproblematic nature of arrangement. It is quite surprising, one might add, that no particular attention is paid to the breakpoint of the story they develop. We shall precisely take into account the very moment, even if this moment lasted for some thirty years, when according to Gossman and Rigney, the unproblematic structure of the relation of the two discourses turns to an antagonistic but equally harmoniously organized one. We shall claim for the existence of a rivalry, which is distinctive to the second half of the nineteenth century.

If historiography proper and the historical novel are taken into consideration as competing discourses, then the breakpoint Gossman and Rigney have overlooked exposes a very significant moment in the story of this relation. We shall claim that

not only the recent historiographical metafiction has challenged the ways historians had understood and represented the past but the historical novel also has always had the power of subversion. The proposal to re-evaluate the nineteenth century historical fiction is not merely to drive home the point that the question of fictionality or literariness has always been a part of the historical discourse in quite problematic ways. To reveal the structure of mutual supplementation between the two discourses might be of great importance, particularly regarding the politics of East-Central European issues. For in East-Central Europe the nineteenth century historical novel is usually presented as if it were partly responsible for the xenophobic tendencies present in the region. Indeed, it could hardly be denied that the genre is one of the most important shapers of the popular images made of the past (*Keresztutak* 120). Nevertheless, if one asserts that the cooperation among the nations in the region is at stake in the case of the genre (*Keresztutak* 120), then one should emphasize that there is a difference between the ways the novels in question can be characterized in the context of the particular time and space they were written and the ways in which the sentiments of those familiar with them have been exploited by political purposes. One should keep it in evidence that texts seldom contain their politics as an essence. Rather they are interpreted politically according to particular historical situations and ideological premises.

We risk the statement that from the second third of the nineteenth century it was rather historiography's concern to develop nationalistically biased, coherent narratives, and that these narratives were opposed by the heterogeneity of the historical novel. Historical fiction did not in every case serve politically biased narratives, rather, up to a point, they contributed to the multivocality and diversity of historical discourses. We shall try to present some of the different stages, through which a rivalry between historiography and historical novel developed. We shall focus on how in the name of expertise this rivalry was eliminated, how professionals tried to reduce diversity, and regain or maintain control over the public.

II. A Professional Closure

In the 1820s the early theories of the novel in Hungary defined the *Roman* as the opposite of *Historia*. Samuel Balog, in his *A Románokról* (Of Novels), claimed that history deals with events as they actually happened (see a familiar notion in Ranke), while the novel is supposed to remain within the domain of the self. "*A Historia a külső vagyis a világi történeteket adja elő; a Román a belső érzelmi történetekkel foglalatoskodik; a Historia úgy írja le a történeteket, a hogy a való világra nézve vagynak, – a Román úgy, ahogy az érzelmekre vagy ideákra nézve vagynak*".

Emotion and imagination are considered devices of the novel and excluded from historical writing. In the next decade József Bajza, in his *A Románköltésről* (Of Novel-Writing), also claimed that what history depicted should have “actually happened, and exactly in the way as it was told” (*‘amit beszél valósággal megtörtént legyen, s épen úgy miként elbeszéli’*).

Despite the split articulated in these definitions, the different social tasks attributed to the different disciplines or genres had not been distributed yet as clearly as these citations might suggest. In a sense, in the Romantic Era the historical novel was still considered to fulfil a nationally biased cultural mission. Nevertheless, it was not to convey a straight political meaning in the sense of propaganda, but a significance of expanding the reading audience was attributed to it. On the other hand, the emergence of the genre contributed to the development of the institutions of criticism, of professional ways of reading novels as well. When Miklós Jósika released his first historical novel *Abafi* in 1836, the critics treated it as the act of “founding the Hungarian novel” as such, even though it was by no means the first Hungarian example of the genre. The literary remembrance of the novels from the eighteenth century and the early nineteenth century were covered by Jósika’s work, which followed the Scottian patterns. Moreover, not only the earlier achievements of the genre became overshadowed, but so did the presence of three other novels, one of them by Jósika himself, written in the very year of 1836. That is why the notion of “founding” has to be considered a rhetorical manipulation and not a perception of a real beginning. By labeling Jósika “the founder of Hungarian novel” critics used his work to legitimate their own practice. The “founding” of their own profession exploited the great success of Jósika’s, which paradoxically created a wider range of popular literary life and contributed to the development of professional institutions at the same time, turning the formerly narrow reading public into more like a mass audience.

The letters Ferenc Toldy, the leading literary historian and critic of the time, wrote to Jósika in the 1840s inform us how the literary historian tried to manipulate the writer, suggesting that he should abandon contemporary topics in favor of writing about the figures of the national past to keep fulfilling the attributed mission. The rhetorical devices of creating the fiction of “establishing the Hungarian novel” was implicitly used by critics to have a share in this cultural mission. Later, when historiography proper emerged and the stage of establishing the national novel eventually seemed to be completed, the trope of “founding the novel” disappeared or became meaningless. Jósika, who initially was labeled by it, became extremely devaluated. Nevertheless, the traces of the framework behind the notion of cultural mission were maintained in the surviving tension between popularity and competence.

On the other hand, as early as around 1840s the cultural role Toldy attributed to the genre was questioned. Lázár Petrichevich-Horváth, quite symptomatically a

failed novelist, published an article in the literary magazine, *Honderü* (1843, II. 332), claiming the historical novel to be a very dangerous, a “hermaphrodite” genre, because, while mixing fictional and factual elements, it threatens the safe borders of truth. Nevertheless, Petrichevich concluded by expressing his hope that historiography was going to take the place of the historical novel in the readers’ interest to recover and secure the demarcation line between imagination and truth. According to Petrichevich, the excuse for the existence and the popularity of the genre lay in the lack of historiographical institutions, the duties and functions of which were provisionally undertaken by historical novels.

József Eötvös in the Preface of his excellent novel, *Hungary in 1514* (1847), made a twofold statement considering the discourse about the relation of the novel and historiography. One might say that he constituted the conceptual framework for forthcoming debates about how to distribute the tasks in historical discourses. On the one hand, he declared that scientific research should serve for the historical novel, and there was no need to efface the traces (for example quotations from historians) of such a research in the text. On the other hand, historical novels should support the efforts of historians by propagating and popularizing the historical studies for non-professional readers. According to Eötvös, these goals can be achieved in one work. Particularly this proposal proved quite problematic later.

In the early 1850s Zsigmond Kemény considered history a form of literary memory, claiming that historical writing should consist of a balance between the resurrecting and the projecting/creating (“*viszateremtés*”) of the past. He was no less sensitive to the aesthetic issues of style than to the scientific problems of historical representation (Kemény 1971, 123–190). Kemény supported the republishing of the Hungarian memoir-writers of the sixteenth century, whose works eventually inspired and influenced the historical novel (thematically at least) from the 1850s. Afterwards they were canonized as literary achievements and are still part of the reading lists in literature departments at universities in Hungary. On the other hand, Kemény’s biographical essays about Széchenyi and Wesselényi, adapting a genre practiced by Macaulay and Carlyle, have been praised for their artistic quality, although these portraits appeared to be highly influential in historical discourses as well, concerning the judgement of the roles the portrayed figures played in Hungarian history and intellectual life. They served as artistic examples and as sources for future historians.

However, in the 1850s a new structure started to develop in the discourse of the historical novel. In a parallel way to the processes of separating historiography from literature, the social roles of historians and novelists became distinct. In the eighteenth century a Voltaire, a Hume or a Bessenyei of Hungary produced significant work in fields as divergent as philosophy, history and literature. In the nineteenth century it became increasingly difficult for any individual to partici-

pate in both, although Jósika and Mór Jókai both produced history books, Kemény was a novelist, an essayist and a historian, and Eötvös was equally influential as a politician, a novelist, and a philosopher. History became a discipline practiced by professionals at universities or scientific institutions. In the case of historical fiction scholars and the public began to favor different authors. Mór Jókai and Miklós Jósika came to oppose Zsigmond Kemény, whose work as a novelist and as an historiographer were more supported and accepted by professionals, though he did not attract a wide range of readers. Even Mihály Horváth, a great historian of the age, admits that his biography of Martinuzzi is largely indebted to Kemény's novel, *Zord idő* (1862). On the other hand, Jósika's and Jókai's works, regardless of their popularity, were scandals in the eyes of those whose ambitions aimed at reaching an objective representation of the past.

The issues of falsehood and authenticity are most exhaustively played out in the quite specific contribution to the field of historiography by Miklós Jósika's *A History of Ancient Hungarians* (1861). In being written before the historiographical institutions arose in the late 1860s, this work represents transitional conditions. It is exemplary in the respect that it could not have been published a decade later.

The Preface interprets the relation between historiography and historical novel as a triple supplementation. First, Jósika considers his work (a piece of historiography written by one of the most successful Hungarian novelists of the age) a "stair," which leads up to scientific history. In the second place he speaks about a "bridge" of connection. In the third place, as a supplementation proper, he claims that a novelist is capable and allowed to use literary manners and write about events that would be forbidden for professional historians. Rhetorically, these three ways of supplementation clearly establish the notion of the relation between historiography and historical novel in spatial metaphors, representing a diversity of links. In the sense of the "stair," his work is to reach the "higher" field of historiography proper. In that of the "bridge," it establishes a connection between equally ranked disciplines. As a supplement proper, it completes the work of the historian from the very inside, exploiting devices which the historian cannot lay claim to. Moreover, the notion of diversity occurs in connection with different modes of writing, different disciplines, and different audiences (professional and amateur). Jósika relied upon his own achievements as a historical novelist, claiming that they had got the readers prepared for the present work, that is, to borrow his architectural metaphor of mediation, to vault over the gulf between historiography and literature.

Thus, although Jósika emphasized respect toward historiography, he was conscious of the power the popular novelistic techniques offered him over the reader. For instance, when he depicted the treaty of the Hungarian tribes in the ninth century, in inventing fictional speeches he relies upon certain rhetorical standards of his own age. To be more specific, he emplots the event in such a way that it

strongly recalls certain events connected to the revolution of the 15th of March 1848. The inauthenticity weighs little beside the very striking symbolic parallel which can be drawn between the depicted event and the Hungarian rhetorical tradition. He obviously did not try to give an objective representation as much as to create an allegory of the readers' memory of those revolutionary days. Jósika claimed that his representation of the treaty of the tribes might be denied by historians, but the Hungarian readers familiar with their own tradition will approve it. In a hint he says that the Hungarian readers would know that it could not have happened otherwise. Does he appear to claim that nationally biased prejudices are allowed to verify anything? How are we to account for the disregard for the protocol of historical scholarship? Even though Jósika's work would fail a test by any scientific criteria, it still achieves a highly sophisticated type of authenticity which applies rather to the manner than to the matter of the story. The presence of his images only make sense within a highly determinate context. Jósika's historiographical work exploits the implicit contract which binds to its narrator an audience. His argument reveals that being part of an interpretative community, namely that of the Hungarian tradition of historical remembrance, allows it to verify fictional representations as long as they provide figurative meanings that help the reader to make history intelligible.

At this point it is worth investigating how the owner of the main publishing company of the age, Heckenast, dealt with editing historical books and particularly with Jósika's work. Heckenast was aware that a second edition of the six volumes of *A History of Hungary*, written by a more professional historian, László Szalay and a similar work by Mihály Horváth were to be published in the market. In a letter that he wrote to Jósika about his above-analyzed *Ancient History*, he mentioned that he was not sure if there was a public need for more historical works at the same time. Heckenast, whose opinion as a publisher most likely represented that of the average reader, saw no difference between the work of a professional and that of a historical novelist. He treated both as historical writings. The field of history was not only divided by professional skills, but by popularity as well. Indeed, the demarcation lines were not parallel, but intersected each other.

However, the situation became gradually less and less tolerable after the prevailing institutional conditions had changed by the late 1860s. When professionals started to establish their institutional legitimacy, new voices were to join the choir. In the year of 1867, when amnesty was declared for those who participated in the revolution of 1848–49, Mihály Horváth, probably the most significant historian of the time, returned from exile and immediately became a member of the leading Literary Association (*Kisfaludy Társaság*). The secretary of the society, Ferenc Toldy, the influential literary historian, in his *laudatio* declaring Horváth to be a new member of the association, emphasized the honoured historian's artis-

tic abilities as his main achievement in the discipline, by which he made a place for Hungarian historiography among the national arts. In declaring this, Toldy considered Horváth a writer, whose stylistic skills compare to those of poets. Horváth in his debut speech (under the title "Why is it that today there are no masterworks of poetry, but we do see masterpieces in the field of historiography?") announced that the time for history as a science had come in the humanities (*Kisfaludy Társaság Évlapjai* 471–489). Such a contrast between the two speeches presumes not merely a misunderstanding between the two scholars but also a conceptual division. The speeches manifest different scientific ideals, and they had very little in common or to discuss. The ceremony displays the introduction of a new kind of relation between history and the arts. Reading Horváth's reply, one is witnessing a highly influential shift from a view that characterized the period before the late 1860s to the one that was going to dominate historiographical thinking from the 1870s. Toldy's concept of literature still included history and other forms of writing, while Horváth was considering historiography a distinct discipline, one among the sciences and not the arts. Nevertheless, it is worth mentioning that albeit Horváth's concern, which was to dismiss the literacy of historical writing, in his pathbreaking account of the recent past of his age, *Twenty-five Years of the History of Hungary*, he sets an example of mixing political, economical investigations with literary history. Moreover, Horváth borrowed his influential master trope, "reform," from the literary movement of the 1810s and 1820s.

The split was reinforced even on an institutional level. Toldy was the Chairman of the historical department at the academy, while Horváth was participating in a new, independent society. After 1867 the Habsburg government gave permission to establish the institutional network of historical studies in Hungary. At the first meeting of the Hungarian Historical Society (*Magyar Történelmi Társulat*) in his presidential opening Imre Mikó declared that the task of dealing with the past belonged to the historian, who had the exclusive right to define "reality" and to use this knowledge to establish proper models for political thinking and activity. As Mihály Horváth added on the same occasion, history, written by the historians, had to turn itself into the science of national self-knowledge (*Századok* 5–16). These declarations clearly aimed at constituting a form of professional closure. It is not convincing, however, that by these announcements the demarcation line between historiography and literature (the historical novel) had become secure. They were to protect professional interests. However, the further development of the discourse shows that the historians' reflections were not characterized by the feeling of safety, but that of insecurity.

Let us consider the consequences that might be drawn from the fact that in the course of professionalization on an institutional level the task of producing and maintaining images of national history became the property of historiography. According to the claim that the institutions of history have provided historians

with the power to control what counted as a historical event and how it was supposed to be described, the rhetorical or poetical devices of the not painstakingly accurate writers and the power of imagination passed for threatening subversion. To decide what counts as a proper object of inquiry and as a proper way of depicting it, implies a decision about what counts as reality. It is usually the German historian, Leopold Ranke, who is associated with the methodology that the professionalized historiography developed and used. Ranke's famous statement that the historian's task is to depict the past "*wie es eigentlich gewesen*" determined the images historians produced of their work. It is curious to observe the tensions in this declaration. For the poetic and figurative dimensions opened up by the word "*wie*," a contradiction occurs to the mimetic claims to which the notion of "*eigentlich*" alludes. One might say that although Ranke's statement aims at excluding the means of rhetoric out of the field of historiography, the linguistic form he uses is prevaillingly metaphorical. Ranke's claim, one can say, summarizes the paradox of historical representation, that the way of representing always interprets the object that is to be represented. "As" and "actually," form and content are not separable even in Ranke's imperative.

However, to historians had been given the task of judging the past and of instructing the society for what shall be done politically. When historians demanded to decide what counted as reality, literary critics started to dissociate themselves from the representation of history as a cognitive activity. On the one hand, in the 1850s János Erdélyi still asserted that poetry cannot get rid of the claims of truth, in the early 1860s Ferenc Salamon asserted that the emergence of the historical novel had positively influenced not merely the genre of the novel, but had had a great effect on historiography as well (Salamon 495). On the other hand, the critics of the 1870s and 1880s claimed that reading historical novels had nothing to do with reading history in the scientific sense of the word. Moreover, authenticity might deprive the novel of its aesthetic quality (Ferenczi 242). However, to claim that authenticity does not provide artistic greatness, does not imply that these critics were less in favor of a historiographical approach to the historical novel than of a literary approach to history. When they claimed that one more likely reads well-written pieces of historiography with pleasure, they meant stylistic devices, and not that the prefigurative force of fictionality would impose poetical structures on the historical data. According to this concept, history is an independent object exposed to cognitive inquiry. It might be transformed into a romance by the peculiar way of telling it, but the stylistic significance has nothing to do with the access to the past, which is provided by primary sources. The methodological rigidity and self-consciousness of the new paradigm of historical writing contributed to the separation of the field of history from that of literature. The footnotes, which were widely used by historical novelists of the age, became objects of suspicion. Artistic creativity was treated as an act of inspiration and not that of work.

In the field of literature the documentary model was subordinated to the novelist's intuition and empathy. Footnotes were claimed to belong to the field of sciences for two reasons. On the one hand, to allow using them in fictional works would have revealed that footnoting was a rhetorical device of persuasion and did not guarantee objectivity. In this sense the documentary efforts of novels threatened the integrity of science, showing it to be substitutable and laying bare its figurative determination. On the other hand, literary scholars claimed that footnotes, imitating scientific expertise, would sully the sacrality of literary objects or the field of aesthetics in general.

Nevertheless, the phenomenon of separation of history and literature cannot be described either as a sudden change or as an eventually settled conflict. The attitude of the professional historians and the literary critics both suggest that the process of separation, which served institutional interests, can scarcely be depicted as fully developed until the very end of the century. The intensity, with which both sides took a stand on the issue laid bare the tensions of mutuality and rivalry between the historical and literary discourses. Regarding French and British cultures, Stephen Bann claims that in the mid-1800s the poetics of the historical representational system introduced an ironical stance and a more emphasized awareness of authenticity (Bann 159). This double bind can be revealed in Hungarian discourses as well. The historical novels Jósika wrote in the 1850s throws the weight of our attention to the signifying system of the text, through inner dialogues, self-questions, broken story lines, fragmented narration, irony, parody, humor, stylization, and self-parody. The representation of the processes that represent the factual object exposed metafictional dimensions. Even though Jósika claimed his novels to be faithful to the historical record, the transitions he frequently made from the discourse of the novelist to that of the historian and back were highly emphasized in his works. He failed to maintain a perpetual balancing act between the different discourses. The transformations regarding modality and rhetorics, according to his critics, subverted the aesthetic harmony by placing ruptures and discontinuities in the text and deprived his works of artistic quality. By the opaque rhetorical devices Jósika employed, his novels threatened not only the separation of fiction and fact, but the seriousness of professional inquiry as well. The representation of representation counted as profanation in the eyes of literary critics and in those of historians alike. Neither side could tolerate the performative power that was manifested through the metadiscursive approach to history.

To maintain the professional closure, efforts were made to split up the formerly more connected discursive fields. In order to reconceptualize the debate, in the 1870s the Hungarian Academy of Sciences addressed literary critics about the relations among the popular historical sentiment, the literary and the scientific ways of historical writing. The prize-winning essay, written by Károly Szász renewed the familiar concept of mediation (Szász 42–61). Szász concluded that

historical fiction was supposed to mediate between historiography and popular views, because in order to remain plausible in the eyes of the readers, it must have not contradicted the popular sentiment, even though at the same time it must have not ignored new pieces of information discovered by historians. It is curious that in the different notions of mediation we have investigated so far different temporal indexes were attributed to the relation of historiography and the historical novel. According to Eötvös, the novel should *follow* the historian's research in such a way as to take advantage of its assertions in order to make them available for a wider range of the public. According to Petricevich, the novel represents an *earlier*, preliminary stage in the development of historical discourse, and it becomes illegitimate as soon as the institutions of historiography have been established. Jósika, as we have shown, depicts the relation in spatial metaphors, although the notion of a beginning or a foundation implies temporal dimensions both in chronological and disciplinary sense. He considers his work an introduction to Szalay's *A History of Hungary*, narrating a prehistoric phase with which the historian refused to deal. Károly Szász established a dynamic relation between the two fields, claiming that the historical novel must have turned plausible in the eyes of the public those pieces of information which were provided by historiography, but happened to oppose the popular beliefs. In this sense, the novel works *before and after* the historiography at the same time.

The disintegration of the historical field showed up more quickly in the literary critic's and historian's sphere than among novelists and readers. In 1885 at the Historical Society's conference, beside the methodological discussions they warned the audience (and themselves) once again that the past can only be known from historians' works, and not "by reading those senseless, stupid novels" (Rómer 119). The historians were aware that the gap between the scientific, professionally legitimized knowledge of the past and the so-called popular consciousness of the national history cannot be bridged easily. The latter remained the domain of historical novelists, even after their reliability had been scientifically questioned. That is why in the 1880s most scholars started to deny the interplay of the two genres. We shall particularly note the debate, where it was asked whether it is "allowed for the poet or the writer of a historical novel (...) to construct stories contrary to the given historical record (...) and spread incorrect knowledge and views" (*Budapesti Szemle* 479). The way the question was raised shows that the discussion appealed to ethical and even legal concerns regarding the legitimization of non-professional historical discourses. The polemic was in defense of the claim that novelists were not allowed to contribute to historical discourses. The measure of a writer's freedom is determined by the degree to which a writer is allowed to collide fictionality with factuality, literature with life, art with power. The professionals explicitly denied the ability of literature to grasp historical reality, but as a matter of fact they did sense the great influence writers had on what

the public thought to be plausible or desirable. By the way, the same logic seems to be at work even in the recent studies about the genre. On the one hand, they expose the weaknesses of this literary kind, on the other, they attribute to it a great power of influencing readerly beliefs.

Nevertheless, it is not that historians showed no consideration for the public. It should be further investigated that as the historical novel became culturally exhausted, historiography started to gain financial success. When at the end of the century the boom in the popularity of historical novels was over, historiography proper found its place on the readers' shelf. In 1896, when the celebration of the millennium of the Hungarian state took place, the volumes of the ceremonial national history were a huge commercial success as well. However, after the disastrous events the Hungarian public had to face in the twentieth century a reconciliation of fiction and history became far more difficult to achieve.

Research programs constructing coherent images of national history had to face not only the resistance of the raw material of records, but that of public opinion as well. In the nineteenth century beliefs shared by the average reader were still controlled by popular novels. These beliefs resisted the historical research, and the situation hardly changed even after the public had learnt to recognize the difference between scientific and artistic approaches. Is it then a regional characteristic that in East-Central Europe the scientifically held views of history and the popular sentiment are much more different than in other areas of Europe? (Gunst 4). One could easily conclude that the popularity that the genre enjoyed for a very long period made the area vulnerable to extreme ideological-political challenges from both left and right. One might assert that to chase dreams of desirable national histories is largely responsible for the intolerance and suffering this area has experienced. Nevertheless, one should emphasize the responsibility of the officially sponsored histories as well. Nowadays no one believes that historians have always avoided partisanship. The images of a desired past were very often supported by historians too, making it easier for political extremists to use these desires (see Romanians seeking their origins in ancient Rome, Hungarians in the Hun Empire or in the ancient Middle East, etc.). In the age of right-wing ideologies in the midwar period or in the period of Marxist ideologies after World War II, the official rewritings of the past were both linked to ideological purposes regardless of what kind of political preferences they held. Thus, if the Romantic historical novel played a role in that the fictionality of history has remained vivid in the region, it can have favorable effects for Postmodern cultures. The fact that it is difficult to separate fictionality and reality in the region can provide a starting point to undermine prejudices toward the genre and toward different cultures as well.

It is also worth investigating why the political implications of historical writing are judged quite differently in the Eastern and the Western parts of Europe. On the

one hand, scholars, who in the 1980s tried to assess the role East-Central European historians played in shaping the political configuration of the region, concluded that “historians as craftsmen in the task of nation-building have had much success.” They also stated that the efforts of historians “followed the prevailing political climate” in the sense of legitimating it rather than took the initiative in political changes (*Historians as nation-builders* XIII). On the contrary, in a recent study concerning national histories in Western Europe, the point was made that even though to reveal national biases often leads some “to dismiss all history writing as distorted,” one should keep the existence of a “diversity of historiographical nationalisms” in evidence (*Writing National Histories* 281–282). Thus, it appears that in East-Central Europe historical writings are considered to directly serve previously established political purposes, while in the West diverse nationalisms are “differently related to the distribution of power in a given society” (282) and history-writing is not deducible from prevailing political structures. Shall we accept, then, that discursive relations are more complex in the West? Perhaps a more detailed inquiry might reveal that politics is not a master and history is not a servant. They are connected in more complex ways – even in East-Central Europe. The insight that the relation between politics and writing constitutes an at least two-way street, should replace the rhetorics of scapegoating.

III. Romanticism and Metafiction

Regarding the origins of the historical novel one can find two models used by literary historians to account for the development of the genre in East-Central Europe. One is when the evolution of the genre is depicted as a progress from the Scottian origin, which contains an antiquarian sensibility offering external representation of customs and manners and emphasizing the outward appearance of characters and the exterior description of objects, to the realistic principles, which focus on the inward processes of past minds, offering psychological realism and an increased faithfulness to historical data. The other view, which conveys stronger regional features, argues that the Romantic historical novel replaced the heroic epic, for it continued to fulfil the task of praising the national past (Imre 137–155). According to this view the epic and the historical novel both idealize their heroes, they forge historical data to serve present goals, and they only account for those facts which support the efforts to legitimate nationalistic demands (*Keresztutak* 124). Consequently, if its main function were to serve the dominant national narrative, the historical novel would be deprived of the critical and the self-critical force the novelistic narrative in general conveys in comparison to the ideological purposes of the epic. In both cases, the Romantic historical novel sig-

nifies something provisional and eventually disdained. On the one hand, in an ideological way it is a successor of the epic, on the other, concerning poetical skills, it is a product of antiquarianism and superficial representational procedures.

According to this perspective, the decline of the classic tradition of the genre was due to the fact that the Romantic version of the genre reappeared in the twentieth century as youth-literature or adventure novel. That is why the works of the successors of Géza Gárdonyi or Jókai were mostly treated as trash in the 1960s and 1970s. Nineteenth-century historical fiction, which mostly took the form of romance, became a disdained genre, for, according to modernist expectations, it failed to satisfy realistic principles. The separation of “real” representation of history and “historical mockery” was established on an ideological base, which opposed low and high literature, true and false history. This conception lies beneath the judgement, that a historical novel is inherently unable to produce as many meanings as a lyrical poem, or in other words, it is easier to reach an agreement on the meaning of a historical novel than on that of a lyrical poem (Bojtár 51).

During the Communist Era the historical novel was mainly treated as if it had already played its role in the development of high-realism (Lukács) and lacked the abilities of renewal. The East-Central European tradition of the genre became deeply de-evaluated as a version of “reactionary Romanticism.” This notion included every author whose views did not fit into the teleological prejudices of orthodox Marxism. The works of Zsigmond Kemény, for instance, were silenced between 1947 and the late 1960s, because of the author’s doubt in progress and his lack of belief in mass movements. In general his irony and skepticism were refused. Mór Jókai was charged with offering unrealistic models for nationalism by developing a peculiar “happy-heroic consciousness” of history in his popular historical romances.

It is quite interesting to follow how these aspects survive in the Postcommunist Era. A recent reason to condemn the genre is that in the region it has, as one of the most influential contributors to the collective memory of the society, thrown an obstacle in the way of a valid cultural self-knowledge (*Keresztutak* 127). This claim merely updates the ideological charge of opposing progress, renaming it as political incorrectness. However, to insist on reading these novels as political allegories could easily lead to a failure to realize that the political implications of content and form do not always coincide. For radical or progressive political messages may be accompanied with conventional poetical devices, while conservative or even politically incorrect issues may be articulated by experimental or by poetically influential means (Berkhoffer 238). In the case of the historical novel, its postulated ideological purposes led to the dismissal of the genre. However, we

shall argue that their political incorrectness is not always obvious, even if one reads them on a thematic level. To explore the politics of poetical and rhetorical structures is a more relevant approach.

One of Miklós Jósika's early novels *A csehek Magyarországon* (The Czechs in Hungary, 1837) presents a scene from the fifteenth century. The plot partly deals with a Czech community, the *Hussites*, a militant religious group, charged with heresy by the Catholic church, that occupied lands and castles in the northern territories of king Matthias of Hungary. An interpretation in the 1980s (Dobossy 677–706) recalled the novel and confronted its postulated nationalistic biases with its contemporary Czech literary reception, pointing out that the Czech public felt offended when the translation of the novel was released. To compare receptions in different national contexts is a very promising departure, but in this case the results are rather contingent. Not merely because another historical novel, Jósika's *Esther* (1853), which deals with a young Jewish lady's fortune in the fourteenth century in Poland and Hungary and with her efforts to use the influence she has as the mistress of the Polish king to protect her people can be randomly mentioned to prove that the plot of a historical novel is not by definition made up to spread ethnic insensitivity and national hatred. Moreover, when *Esther* was translated to Polish, it received a quite pleasant literary reception in Poland.

Indeed, the genre can be re-evaluated not only because of thematic concerns. If one ends up claiming it to be scandalous that the same events might be interpreted very differently or even contrarily according to national biases, then one forgets his/her own *epistemological* biases and prejudices. Namely, the illusion of objective representation, that an account should reflect, in the Lukacsian sense of the term, the social reality as it actually had been. When the above-mentioned interpretation relies upon the obvious existence of different vantage points and emplotments to declare that the historical novel is an unreliable account of historical events and a dangerous tool of spreading intolerance among its readers, then it unfortunately hinges on oversimplifications that underlie the Lukacsian approach, which nowadays are questioned by even Marxist critics (Foley 77–79). A reader may come to the conclusion that the possibility of different interpretations corresponding different biases are politically incorrect only if she/he approached the genre without paying attention to the very sophisticated ways in which some of these novels, for example the *Czechs*, justify the notion of cultural and temporal relativity. The short Preface of the novel announces that the work has reached its intended goal of “a successful reading” if the male reader compares himself with the qualities of the hero, and the female reader looks at the heroine as a moral example. Although regarding the moral orientation offered it appears to be didactic and suspiciously authoritarian, the novel offers much more complex patterns. It becomes quite ambiguous how to accomplish the expectations of the Preface. Concerning the characters of the novel to whom the preface seems to allude, it

becomes more and more recognizable that the hero, Elemér, and his chivalrous ideals are considered anachronistic and old-fashioned by most of the characters in the novel (including the king, the ultimate instance). Consequently, the figure with whom the reader should identify fails to suggest the eternality of values. On the contrary, it emphasizes the temporal determination of them. The heroine is a young lady from a Jewish family, called Aminha, whose hidden Christian origin is revealed at the end of the novel. To those who want to convince her to rejoin Christianity, she declares that she keeps the religious belief by which she had been brought up, because, as she tells to the lords and high-priests, "*time is the gap between us (...) We believe in things-to-come, which are past in your eyes.*" To offer her as a moral example implies the suggestion that the different notions of temporality (the "gap" between Jews and Christians) can legitimate different cultural and religious values. To claim that traditions or cultures with different notions of temporality are equally respectable implies that the patterns by which the reader shall develop his/her identity inevitably turn him/her toward an ironic or self-reflexive way of reading. Thus, the novel avoids didacticism for two reasons. First, because to read the novel by approaching it from the preface implies reflections, whether the novel becomes a story of the success or the failure of reading. Second, because the patterns suggested in the Preface fail to impose moral considerations on the reader as much as a complex and relativistic network of the cultural and historical elements that determine the identity and therefore the success of reading as well.

It is worth considering further examples to show that the nineteenth-century historical novel offers more than political or moral incorrectness, and contains more than narrow-minded notions of history accompanied with naive representational forms.

In Zsigmond Kemény's novel, *A rajongók* (The fanatics, 1858), the scenario of the Thirty Years' War, which Odo Marquard once called an essentially "hermeneutic war," displays history as a struggle over the interpretation of its own ultimate meaning. The plot deals with a small religious group, the Unitarians, who were, in the early seventeenth century, tolerated in none of the European countries except in Transylvania. Their attempts to gain legal acceptance and equal collective rights along with other Protestant beliefs serve as a background. The religious debate that leads to the tragic collision at the end of the novel offers a framework to show how different beliefs imply different conceptions of time (and consequently of history). Discrepancies between the official ideology of the Reformed Church and state on the one hand, and the religious beliefs of the Unitarians on the other, are due to the different notions of historicity they respectively hold. Borrowing Karl Löwith's terms, one can say that the Unitarians hold a view of history from the perspective of *Ewigkeit*, while the official ideology occupies a position of *Zeitlichkeit* (Löwith 235–315). In the avoidance of the providential structure

both in the subject matter and in the poetical structure, Kemény's novel treats the institutionalization of Calvinistic Protestantism as a shift from experiencing earthly events in the light of a divine order to a temporally arranged experience of history. One might even say that the novel represents the very moment, when history ceased to be a divine notion, when it left its theological connotations behind, and emerged as a secularized and temporal entity.

Another novel by Kemény, *Zord idő* (Grim time, 1862), offers allegories for all-time readers by establishing a network of prophecies and historical prognoses. The story runs in 1541, the year the Turks took the royal seat of Buda. The rhetoric of forecast is employed to destabilize the linear ways of experiencing history. The leading characters are forced to come to the conclusion that the relationship between past and future must be considered asymmetrical. In the scenes of discussions, when the Hungarian lords debate about how to respond to the appearance of the Turkish army at the walls of Buda, and how to avoid a siege, past examples are evoked to support desirable expectations. Thus, the reader who is aware of the actual consequences becomes persuaded, that plans and expectations concerning the future cannot be deduced from experiences of past events. The multiple perspectives developed in these discussions become a kind of replay of earlier voices and an anticipation of later voices representing a wide array of historical contexts. The present itself, as a moment of human actions aspiring for historical significance, is shown to be a place of rupture, as intentions and consequences radically start to differ. The interpretations of the past and the present are in constant change as the temporality of experience keeps rearranging the structures, according to which history or histories, determined by hopes and fears, can be told. When one of the lords (Frangepán) proposes the hypothetical history of the next two centuries in the form of a prognosis, the novel ends up contradicting itself. This scene, when the "real" future is actually revealed, is not a failure of objective representation or an example of anachronistic fallacy, but contributes to establishing a tropological space, in which the future readers may rethink their own temporal determination. For the "true" prophecy ironically claims that one cannot help imposing meanings on history, even if by the very act of forecasting the interpretation detaches itself from reality and by its rhetorical form necessarily misses to match the way events actually unfold. Prophecy has no power of eventual resolution, because it can be true only in the form of a subsequent narrative. In being made from the author's nineteenth-century perspective, this account holds no promise of reconciliation but constitutes an allegorical structure of the always uncertain future.

These examples might prove that the nineteenth-century historical novel is not in every instance a genre of naivete. On the contrary, these works are able to deal with metahistorical aspects. The traces of "self-destructing nationalism" (Kereszt-

utak 127) cannot be obviously detected in them. Consequently, instead of treating the genre as an obstacle in the conversation among the different ethnic groups and cultures in the region, if we connect political implications with poetical means, it can be revealed that the historical novel could serve as the very metalanguage of a dialogue. The best pieces of the genre contain a wide variety of discourses, in which the different voices are provided the opportunity to communicate with or of each other. When they do so, they remind the reader of the contingency of imposing meanings on history. When they fail to address other cultures, they at least provide a field to lay bare the prevailing prejudices beyond hostility and communication breakdown rather than simply ignoring them.

Let us turn now toward the recent development of the genre to achieve the comparison we proposed. In the 1990s novelists tried to resurrect the genre. Their works have been mainly considered the Hungarian representatives of the so called "historiographical metafiction." Their main concern has been said to be not the depiction and objective judgement of the events of a certain historical period, but rather the reflection upon the standard strategies of the generic repertoire. János Háý's novel, *Dzsigerdilen* (1996) reaches back to Mór Jókai's heritage by citing from him even in the title. Háý's work permanently alludes to the standard literary devices of the Romantic author as it constantly re-develops and abandons the means of the Romantic genre, occasionally through a network of intertextual references. To mention a few, some of the characters interpret the events as if they were familiar with Gárdonyi's historical novel, *Az egri csillagok* (The stars above Eger, 1901) or the midwar poetry of Attila József, or as if they were aware of being fictional characters. The novel of László Márton, called *Jacob Wunschwitz igaz története* (A true story of Jacob Wunschwitz, 1997), most probably resulting from the author's encounter with Kleist as a translator, rewrites the story of Michael Kohlhaas and attempts to deal with issues such as the integrity of a story and the tellability of a life. The first volume of Zsolt Láng's series, *Bestiarium Transylvaniae* (1997) develops a plot in the seventeenth century of Hungary, a scene favored by the Romantic writers. The novel revives the structure of a long-forgotten form, the manual of fictional-mythical animals, to play with the representational techniques of the historical novel and to slide them toward the field of the fantastic. László Darvasi's novel, *A könnyemutatványosok legendája* (The legend of the tear-exhibitioners, 1999) tries in one sense to realize the literary plan of the recently died Miklós Mészöly (the novel is dedicated to him) as far as it is concerned to write a "multicultural mythology" of East-Central Europe. On the other hand, his work was clearly influenced by Milorad Pavić's novel, *Hazarski Recnik*. In Darvasi's novel the chronological constraints are abandoned. The plot embraces two centuries (the sixteenth and the seventeenth) in such an arbitrary way, that it resists any attempt to establish a causal-teleological order among the events. The

dechronologization is accompanied with and strengthened by the image of a fantastic or mythical world, where the events unfold. In this case, the notion of a geographical space, namely that of the East-Central European region, as a region of a high degree of diversity and inherent fictionality, serves as a trope of representing history.

Nevertheless, the revision of the genre has not re-evaluated the nineteenth-century historical fiction (not sure that it meant to). Moreover, the fact that these metafictional works attached themselves to the Romantic version surprisingly vitalized the hostility toward the nineteenth-century genre. The reason for this lies partly in the implicit survival of the Lukácsian approach to the historical novel. One might even say that in the 1990s the historiographical metafiction, as an act of salvation, resurrected the dead genre by making its "traditional heritage" even more forgotten and irrelevant. However, the emergence of the historiographical metafiction should have called into radical question the previously valid teleological pattern of the generic development, for, regarding their intertextual repertoire, the historical novels of the 1990s strangely but not surprisingly preferred the once devaluated popular version (Gárdonyi, Jókai) to the once respected realistic one. But the practice remained vivid to interpret the nineteenth-century historical novel as a vehicle of unrespectable political views (intolerance, national biases, focusing on the victors), and as a genre that mistakenly treats representation as a neutral and immediate device, rather than a linguistic and figurative procedure. Thus, ironically, the revisionists reinforced the traditional way of approaching the generic development as a teleological path. This implies that the genre has played its role in the history of the novel or of historical imagination or of human consciousness etc., it has reached its peak in Romanticism, or in realism or in the modernist myths about the past; thus the Postmodern version marks the end of the genre, for it is the end of the novel of verisimilitude as well.

Besides the approach which attempted to reveal the ontology of the historical consciousness inherent in the genre without reflecting upon how the metafictional histories have modified our awareness of the genre (Bényei 60), according to views more in favor of Postmodern achievements, the historiographical metafiction re-established the vividness of the genre at the expense of effacing the origin it remade. These novels, as it has been claimed, laid bare the traditional novel's poetical and political failures, though they do not always succeed in overcoming the difficulties of getting rid of the unfavorable or undesirable heritage. Although, one should note that by labeling these novels historical metafictional works they slightly misunderstand Linda Hutcheon, whose term they use, for she claims that historiographical metafiction "inscribes and only then subverts its mimetic engagement" (Hutcheon 20).

Our proposal is that the revival of the genre in metafictional literature also can be seen as a symptom of the sharpening relation between Romanticism and

Postmodernism due to deconstruction or New Historicism. However, not in the sense that the Romanticism “deconstructs” itself, or that contemporary readers and authors would still live in an era determined by Romantic metaphysics, epistemology, imagination, etc. If Romanticism and Postmodernism imply each other, then this relationship takes the form of an “asymmetrical mirroring.” According to Jerome J. McGann, the impression many contemporary scholars share, that Romanticism somehow “intended us” and the texts that are written nowadays, might be confirmed, but this experience can only be revealed by us, who make Romanticism to intend us (McGann 106). If Romanticism, as we are able to see today, is considered to be both an effect of our view and a cause that determines who we are and how and what we see, then the relation between then and now is grasped as a non-linear kind of implication and the ironic distance is retained. That is why we are inclined to think that to keep an opposition between a representational and a metafictional version of the historical novel misses the point completely. The new achievements of the genre during the 1990s and the fact that eventually the Romantic version has been recalled should turn the attention toward the Romantic heritage of the historical novel. As the above-mentioned László Márton pointed out in his influential essay, the “rediscovery of history” has to go along with the reconsideration of the literary devices which used to represent the past (Márton 1999, 235–266).

It has been argued that Postmodern fiction reads the Romantic historical novel in an ironic way. However, critics have been slow to recognize that the historical novels of Romanticism are able to read their Postmodern successors as well. If we take into consideration that the devices of metafiction are inherent in the tradition of writing novels (Waugh 5), then it requires us to consider the historiographical metafiction not something distinct from the traditional historical novel and not something from which a poetically or politically superior point of view could be drawn. The relevance of the recent achievements of the genre should not serve to reveal the postulated weaknesses, errors or even sins of the “normal paradigm” of historical writing. Postmodern fiction not merely subverts but takes for granted our acquaintance with the pre-existent model, as it both imitates and subverts it. For the metafictional component of the historical novel consists of a dialogue with the tradition of historical representation and the devices of this representation as well. In this dialogue the heritage of the genre shall have its own voice. The generic revision of the 1990s cannot be grasped by arguing that the revisionary texts move beyond the heritage of the genre by simply negating its “representational or referential fallacy” its omniscient narrators and homogeneous structures. Even in the most authoritarian texts there exist elements that act against the simple readability of demonstration (Suleiman 236–243). Lots of nineteenth-century novels were blamed by their contemporary critics for having the same features (dechronologization, obscurity, fictionality, invention, unfaithfulness to the his-

torical data, heterogeneity, support for certain political views) that critics tend to celebrate today in a contemporary novel. It is worth emphasizing that didacticism is a feature of historiographical metafiction (Waugh 11). The genre of the historical novel has never been a self-identical, stable and consistent mode of writing, but rather a discourse about its own definition or a discourse considering the possibility of its own existence. The possibility of a revision develops from the cracks in the unfolding of the traditional narratives, from the presence within this very tradition of something that works against its totalizing claims.

The traditional strategies of historical representation have the textual skills to relativize or even dismiss its declared ideological determination. The various achievements of historiographical metafiction that concern themselves with Postmodernism have their roots in the pioneering achievement of the historical novels. The historical novels of the Romantic Era developed a clearly recognizable ironic attitude toward their ideological investments. To account for this could help us to, as the Romantics did, go beyond our own declarations.

Hayden White argues that historical or factual writing is always prefigured by rhetorics as a system of tropes. Ann Rigney argues that mid-nineteenth-century historiography employed rhetorics as a set of devices to serve a will of persuasion. One might add that the frequently emphasized realistic claims of the historical novel are worth reading in a figurative or dialogic way as well. Of course, one should not leave the achievements of Postmodern fiction out of consideration. The definition of historical fiction has "broadened," but it does not mean that it used to be "narrow." New novels obviously increase or rather alter the possibilities of a genre, but "new" devices usually prove to be inherent in the tradition they remake, or at least they retrospectively write themselves back into the tradition. It also needs to be recalled that the discourses of the nineteenth-century are far from being monological. The composing and decomposing strategies of the "historiographic metafiction" have remarkable traces in the Romantic corpus. The revision rediscovered its own devices in the very origin it had rewritten.

In this connection, it is worth pointing out that straight political "messages," emphasized by Elisabeth Wesseling in her recent book as the Postmodern innovation of the historical novel, are hardly recognizable in the Hungarian novels of the 1990s. East-Central Europe is perhaps a special case in this regard, for the vulgarized political interpretations the Communist Era imposed on literary works have eventually made writers and scholars reluctant to consider texts as *expressions* of sociopolitical ideas. The politics of historiography or the historical novel can be hardly characterized as a denotation of an (even textual) referent as much as a figurative activity, a politics of poetics, when the ideology preferred by the narrative is determined by the linguistic protocol the narrative follows.

In the preceding argument, my concern has not been so much to depreciate the achievement of Postmodernism as to draw attention to the Romantic novel. The

historical metafiction, no doubt, altered the way we treat historical discourses. However, the altered conditions also remove the vantage point from which the Romantic historical novel can be judged, understood or articulated. At this stage we are provided a framework within which new readings of the genre can take place.

IV. A Short Genealogy of Genealogy

Finally, as a conclusion to the article and in order to illustrate the continuities between the Romantic and the Postmodern versions of the genre, I shall compare one of the recent works of the contemporary Hungarian historical fiction and a novel of the romantic kind. The focus of this short analysis is reduced to a single aspect. The issues of genealogy as a subject matter and as a poetical structure are only relevant here.

The recent novel of Péter Esterházy, one of the best-known contemporary Hungarian writers, is *Harmonia caelestis* (2000). Some say, that it even introduces, as a literary manifestation of and a literary response, a new era in cultural conditions, reaching beyond Postmodernism. (See the excellent reviews recently written about the novel: Balassa, Szegedy-Maszák, Thomka.) Successfully synthesizing the microhistorical orientation of the 1970s–1980s and the achievements of the metahistorical approaches to the textuality of history of the 1990s, Esterházy juxtaposes the devices of the historical novel and those of the family novel to combine personal and national histories in quite exciting fictional processes. Rethinking family history has played a significant role in recent investigations concerning the micro-history of past events. To change the level of consideration from macro-history to the experience of everyday life has remarkably changed not merely the agents by whom history is made, but the very notion of what one might call history has been altered as it is being told by voices never listened to before. However, in the case of *Harmonia caelestis*, it is not merely a shift from macro to micro level that brings about a peculiar view of history. In the author's case, family stories have greater import. As it is known, Esterházy was born into a significant Hungarian aristocratic family. His family's history in the twentieth century, as the second part of the book (*Egy Esterházy család vallomásai*; Confessions of an Esterházy-family) depicts it, is characterized by the sometimes gradual, sometimes sudden decrease and loss of the once gained power and influence. Esterházy, to prove that the loss of political power does not necessarily coincide with that of narrative skills, employs the narratives of, about, or by his once powerful ancestors from the last four-five centuries to connect the history of Hungary with the narrator's personal life-story.

One of the main characteristics of Esterházy's art is his devotion to implicit quoting. Intertextuality in historical writing always implies the question of au-

thenticity. In this case the enormous intertextual network mediates between history and fiction without reducing the one to the other. Though the interweaving of intertextual chains makes it no longer so much a question of the validity of documentary sources as of different worlds brought about by different languages. Regarding the relation of imagination and the materiality of history, the novel, on the one hand, inserts historical elements into fictional worlds and vice versa, on the other, in its vast intertextual apparatus it effaces the difference between original and "lent" texts, verifiable and forged historical writings. Implicitly quoting Danilo Kiš's story about a young Esterházy waiting for his execution (*Encyclopedia of the Dead*), the novel reveals its regional links as well.

The overwhelming abundance of the not merely evoked but constantly reconstituted historical material turns the attention toward what has been lost, focusing on the import and significance of property and possession for the possessor or the inheritor. In the novel, the feature of discontinuity, which is so characteristic of the region, the impossibility of bequeathing values, the constant defeat and annihilation of traditions is displayed as not merely a peculiarly regional experience but it is transformed into an idiosyncratic type of historical fiction. "*Itt soha semmi sem folytatódik, mindig mindent újra kell kezdeni*" (694) ("here nothing ever continues, everything is to be started over and over again").

In comparison to the fragmentized first book, the second part represents a slightly more traditional narrative form, reintroducing metonymical and synechdochical relations such as temporal sequences and links of motifs. The personal line's main concern is to settle up with the inheritance of the father. However, the unfolding of the relation between father and son is subordinated to the explicit problems of the narration, as it takes place not so much on the thematic and psychological levels as on the level of textual imagery. In the first part, called *Számozott mondatok az Esterházy-család életéből* (Numbered sentences from the life of the Esterházy-family), the term "my father" stands for a whole range of different characters, only occasionally denoting once lived family members. The sequence of short pieces, sometimes of a size of a paragraph, sometimes of a few pages, shows no trace of chronological, only that of figurative order. The identity of the narrator is brought about by these genealogical substitutions in such a way that describing himself as "my father's son" he becomes linked to the changing references from the history of Hungary. In the first part these provisional identities are mediated by the void of the family name, which becomes exposed to endless imaginary substitutions. In its displaceable character the central term may stand for a particular father, for a universal notion of all the fathers, and for the very absence of the father. Similarly, *the Esterházy family* is merely *an Esterházy family*, as the title of the second part shows. Since a name can be "proper" only if has only one meaning, in these genealogical substitutions the name ceases to be a name, and becomes a sign or rather many signs of access to the past. The

constant displacements, transformations that subvert the identity of the central trope, the "father," exposes the impossibility of a linear survey of the genealogical network.

In the process of transforming the past, evoking and effacing historical referents, memories, the novel is not to follow or reflect a pre-established order of history, but employs more or less known elements in a constant play of substitutions. However, the novel is not to collapse the separation between fact and fiction. The fine oscillations between fiction and fact, instead of merely effacing every possible center of meaning, rather constantly compose and decompose the consistency of historical contexts, in the first part even on the level of a sentence. That is why that in the "father's" and in the narrator's case, the displacements are made in a space between recognizable and ambiguous identifications. History's narrative patterns are personalized. Simultaneously, personality is historicized according to different historical contexts in which stories may be told about it. To understand the "father" is to understand the diversity of possible histories as the "fathers" of all of us.

Nevertheless, it is curious to note that Esterházy chose the trope of the father to articulate the past. For the trope of the mother would have been a more obvious choice as a figure of inheritance. History as mother or as mothers or as the absence of a mother, on the other hand, would have brought about quite different poetical relations. However, as a matter of fact, when the father is mentioned, the figure of the mother is implicitly there. On a connotative level, a comparison to the notion of the father evokes binary oppositions such as natural and artificial, certain and arbitrary. For the mother is usually not mentioned in the patriarchal genealogies, even though it is always the mother who is naturally involved in the process of descent. It is also the mother, whose person is certain among the ancestors, while the father may be exposed to rumors, and can never be known for certain. Thus, in having the trope of the father as an access to the past, the ambiguity and, in the last instance, the imaginary character of history is exposed.

As we have seen, the overburdened historical semantics of the name Esterházy leads to contingency or arbitrariness. In order to analyze the means by which genealogy was treated and used in Romanticism, now I turn to Miklós Jósika, who also happened to be born into a family of historical significance. He also wrote a biographical novel about one of his ancestors from the sixteenth century (*Jósika István*, 1847), but an equally good text to complete the inquiry with is his *Az utolsó Bátori* (The last Bátori, 1837). It also offers a great opportunity to analyze genealogical patterns, for it deals with an equally oversemanticized historical name, that of the Báthory. At the first sight *The last Bátori* appears to be an ordinary historical biography of the reigning prince of Transylvania from the early 1600s. The first link to *Harmonia caelestis* is that the hero, a descendant of a long-ruling family, Gábor Bátori, in his actions and self-understanding is also surrounded by

a semantic network of the family name. Gábor Bátori is represented as a non-substantial figure, for his identity is totally determined by the different variants of his ancestors' names (Zsigmond Bátori, István Bátori, Erzsébet Bátori) from the sixteenth-century Transylvania. The names are bearers of very different value systems. The novel undercuts the progress of getting familiar with the genealogy in the very unfolding of the narrative, as the hero becomes interpreted in comparison with the examples inherent in the network of the family's history. It is quite significant that this vantage point, though it is certainly established in the context of a Romantic novel, is articulated from a contemporary viewpoint in the novel. For even it is supposed to be the historian, who has the methodologically sufficient perspective for making judgements about historical significance, in Jósika's novel it is not the narrator but the characters who articulate the genealogical aspect: "*élteesebb férfiak Gáborból egy új Zsigmondot jósoltak.*" Or as one of the characters puts it: "*Nekem az új fejedelem nem különösen tetszik; ifju, az igaz, tehát még sok válhatik belőle: István vagy Zsigmond, mint a szerencse adja.*"

To insist upon the name as a signifier (and in particular the historical name) is to violate the prescriptive realism attributed to the genre and to call in question the relation of words to things in the historical milieu. When the ancestors' names emerge from the past, they represent certain values, features, principles, events, fates, actions, among which the first name makes a difference: "*gyáva vég sorjadéka vagy azon kevély törzsöknek, mely Istvánban érte el magasságát, s mióta az ledőlt, nyomorult beteges gallyakat hajt (...) egy második Zsigmond, ki Kornis Boldizsárnéban, Bátori Erzsébetet vélt találni.*" The common core of the names, "Bátori", contains every meaning at the same time, no matter that their origins might be temporally divergent. The name as a linguistic unit includes its all time bearers, its meaning implies all the meanings ever attributed to it. Consequently, the last Bátori articulates the voices of all his ancestors: "*mivel bátyánkat Zsigmondot, ki nemzetségét gazdagította, s Bátori Erzsébetet merte emlegetni, s bennem nem csak a fejedelmet sértette meg, hanem Bátorit, s ez egy Bátorinál több!*" The relation between names and individuals is reversed. The last Bátori does not possess his name as an arbitrary signifier, but he is possessed by it. Besides, the notion of family tree as a trope is posited as a disfiguring component: "*vált a szép növénykirály helyett, összecsomódzott bokor belőle.*" When the narrator describes the last Bátori as a knot, as a non-organic entity in the process of descent, the text suggests that the last link in the genealogical chain ends the growing of the family-tree and the process of interpreting the tradition as well. The novel interprets the notion of heritage in such a way that it reveals that it is not a property, but rather a deficiency, a branch of errors and of distinct levels which threaten the uncertain position of the inheritor: "*árulás! és mindig árulás! Istenemre nem fogtok Zsigmondra találni bennem, ki minden nyakaztatás után megszaladt.*"

The plausibility of genealogical thinking appears to be ironically ambiguous even on a thematic level. In the end of the novel, it is eventually revealed that the minion of the prince, as an illegitimate child, belongs to the Bátori-family as well. Consequently, it becomes undecideable, whom the title signifies. The novel ends when Gábor Bátori dies, but the presence of his minion resists the attempts to identify the title with the main character. It is impossible to tell when the narrative, to which the title alludes, actually ends.

What does the genealogical way of thinking imply, then, according to Jósika's novel? In the beginning it is to depict the decline of a powerful family. But the meaning of the title is scattered in the network of the family name, which, as the presence of the minion shows, has no safe boundaries. The text eventually questions the validity of the genealogical treatment of the past.

After these short readings it is appropriate to draw a comparison between the romantic and the contemporary author. The processes of genealogical identification are systematically subverted in both texts. History is not just named in words but is brought into existence in words, in names. Let us, however, be circumspect about making too close an equation. It is easy to recognize that while in *The last Bátori* the narrator is not involved in the figurative game, in *Harmonia caelestis* the figuration of genealogy becomes established on the level of the speaker: "*én nem rokonságban állok a családommal, hanem része vagyok, az vagyok, én vagyok*" (616) ("I am not related to my family, I am a member of it, I am it, it is me").

In the romantic work it is the narrated that suffers the ambiguities of genealogy, but the identity of the narrator's voice is not questioned. In *Harmonia caelestis* the genealogical heritage is exposed to arbitrary substitutions. In Jósika's text, the authority of the tradition is not questioned but employed to understand the last inheritor. The last member of the genealogical chain, Gábor Bátori, is unable to modify the heritage he receives. On the other hand, the narrator in Esterházy's novel does increase, supplement and renew the possible meanings of the genealogical network. In Jósika's novel, the interpretations of the hero are dynamic in the sense that they constantly move within the genealogical repertoire, but the repertoire itself is taken for granted. The meanings are interchangeable within the genealogical repertoire, but the elements of the substitutions do not change their meanings. The play with the meanings takes place within the tradition, but it does not play with the tradition itself. In Jósika's work the meanings, hidden in the family name, are not rearrangeable even retrospectively. In Esterházy's piece the whole network is substitutable – at least it is hard to learn at which point it is and at which point it is not. Although, when in *Harmonia caelestis* the narrator announces that "*olyan erős a név, hogy eltakar engem*" ("the name is so powerful that it covers me"), the reader may touch upon an experience that both texts share. In *Harmonia caelestis* the name as a void invites and refuses at the same time the

efforts of filling it, while in *The last Bátori* the pre-established meanings attributed to the names fill the linguistic space opened by the descendant, depriving him of a genuine identity. While in the Romantic text inheritance was a threat, in the recent novel the disinheritance is actual and felt as such.

Genealogy, as we have been told by Nietzsche and Foucault, provides means to undermine idealistic meanings, historical *telos*, the cult of origin. Reading Jósika's text, it becomes clear that the romantic attempt to seek the beginning was accompanied with effects that laid bare the ambiguities and eventually the ambivalence of origin-centered thinking. It was revealed as early as the "invention" of origin in Romanticism, that the investigation of descent is incapable of founding itself. To conclude, one might assert that genealogy perhaps in the novel by Esterházy deliberately, in the novel by Jósika undercutting the very unifying action it aspires, shatters what one might think to be unmovable, takes apart what one might imagine as unified, reveals the heterogeneity of what one might think to be identical.

Citations and Works Used

- Bajza, József. A románköltésről. Töredékek (Of novel-writing. Fragments). *Kritikai Lapok* 1833/3, 1–64.
- Balassa, Péter. Apádnak rendületlenül. *Holmi* 2000/12, 1555–1567.
- Balogh, Sámuel. A' Románokról. (Of novels). *Tudományos Gyűjtemény*, 1824/4, 72.
- Bann, Stephen. *The Clothing of Clio. A study of the representation of history in nineteenth-century Britain and France*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Bényei, Péter. A történelmi regény műfajkonstituáló tényezőinek meghatározási kísérlete (An attempt to define the elements that constitute the genre of the historical novel). *Studia Litteraria*, Ed. Imre Bitskey, Vol. 37. Debrecen, 1999.
- Berkhoffer, Robert F. Jr. *Beyond the Great Story. History as Text and Discourse*, Cambridge, MA: The Belknap Press of Harvard University Press, 1995.
- Bojtár, Endre. Az irodalmi mű értéke és értékelése (The value and valuation of the literary artifact), In *A strukturáliszmus után* (Beyond structuralism). Ed. József Szili, Budapest, 1992.
- Bojtár, Endre. A romantika a kelet-európai irodalmakban (Romanticism in East-Central European literatures), In *Keresztutak*. (Crossroads). Ed. Endre Bojtár, Budapest: Balassi, 1999.
- Budapesti Szemle*, 1885/44.
- Chase, Cynthia. Introduction, In *Romanticism*. Ed. Cynthia Chase, London and New York: Longman, 1993.
- Darvasi, László. *A könnyemutatványosok legendája* (A legend of the tear-exhibitioners). Pécs: Jelenkor, 1999.
- Dobossy, László. A Csehek Magyarországon – három változatban (The Czechs in Hungary – in three versions). *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1980/3.
- Esterházy Péter. *Harmonia caelestis* (Divine harmony). Budapest: Magvető, 2000.
- Ferenczi, Zoltán. Jósika Miklós és a történelmi regény. (Miklós Jósika and the historical novel). *Élet és Irodalom*, 1884.
- Foley, Barbara. *Telling the Truth*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1986.
- Gárdonyi, Géza. *Az egri csillagok* (The stars above Eger), Budapest: Légrédy, 1901.

- Gossman, Lionel. *Between History and Literature*, Cambridge, MA: Harvard University Press, 1990.
- Gunst, Péter. *A magyar történetírás története* (A history of Hungarian historiography). Debrecen, 1995.
- Háy, János. *Dzsigerdilen, A szív gyönyörűsége* (Dzsigerdilen, The delight of the heart). Budapest: Pesti Szalon, 1996.
- Historians as Nation-builders. Central and South-East Europe*, Ed. Dennis Deletant and Harry Hanak, London: The MacMillan Press, 1988, XIII.
- Horváth, Mihály. *Huszonöt év Magyarország történelméből 1823-tól 1848-ig* (Twenty-five years of Hungary's history from 1823 to 1848). Geneva, 1864.
- Horváth, Mihály. *Fráter György élete*. (The life of György Fráter). Pest: Ráth, 1872.
- Hutcheon, Linda. *The Poetics of Postmodernism*, Routledge, 1988.
- Imre, László. *Műfajok létfarmája XIX. századi epikánkban* (Modes of genres in nineteenth century Hungarian fiction). Debrecen, 1996.
- Jósika, Miklós. *Abafi* (Abafi), Pest: Heckenast, 1836.
- Jósika, Miklós. *Az utolsó Batori* (The last Batori). Pest: Heckenast, 1837.
- Jósika, Miklós. *A csehek Magyarországon* (The Czechs in Hungary). Pest: Heckenast, 1839.
- Jósika, Miklós. *Eszther* (Eszther). Pest: Heckenast, 1853.
- Jósika, Miklós. *A magyarok őstörténelme* (A history of ancient Hungarians). Pest: Heckenast, 1861.
- Kemény, Zsigmond. *A rajongók* (The fanatics). Pest: Pfeifer, 1858.
- Kemény, Zsigmond. *Zord idő* (Grim time). Pest: Pfeifer, 1862.
- Kemény, Zsigmond. *Élet és irodalom* (Life and literature). Budapest: Szépirodalmi, 1971.
- Kisfaludy Társaság Évtapjai* (Yearbook of the Kisfaludy Association), Vol. 4. Pest, 1870.
- LaCapra, Dominick. *History, Politics and the Novel*, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1987.
- Láng, Zsolt. *Bestiárium Transylvaniae*. Pécs: Jelenkor, 1997.
- Levinson, Marjorie. Introduction. In *Rethinking Historicism: Critical Reading in Romantic History*, Oxford: Blackwell, 1989.
- Löwith, Karl. *Von Hegel bis Nietzsche*, Zürich–New York: Europa Verlag, 1941.
- Lukács, Georg. *The Historical Novel*. Trans. Hannah and Stanley Mitchell, Boston, 1963.
- Márton, László. *Jacob Wunschwitz igaz története* (The real story of Jacob Wunschwitz), Pécs: Jelenkor, 1997.
- Márton, László. *Az áhitatos embergép* (A devout machine-man). Pécs: Jelenkor, 1999.
- McGann, Jerome. The Third World of Criticism. In *Rethinking Historicism: Critical Reading in Romantic History*, Oxford: Blackwell, 1989.
- Milorad, Pavic. *Hazarski Recnik* (The dictionary of the Chazars), Belgrade, 1984.
- Rigney, Ann. *The Rhetorics of Historical Representation: Three narrative histories of the French Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Rómer, Flóris. A történeti érzék keltése (Arousing historical sensibility). *Századok*, 1885/8.
- Salamon, Ferenc. *Dramaturgiai dolgozatok* (Papers in the theory of dramatic art), vol. 2, Budapest, 1907.
- Suleiman, Susan. *Authoritarian Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*, New York: Columbia, 1983.
- Szalay, László. *Magyarország története 1–6* (A history of Hungary). Leipzig, 1852–1859, a second edition appeared in Pest in 1861–1866.
- Szász, Károly. A történeti hűségről a költészetben (On authenticity in historical fiction). *Budapesti Szemle*, 1875/9.
- Századok*, 1867/1.
- Szegedy-Maszák, Mihály. A történelem elképzelt hitele (The imagined authenticity of history), *Kortárs*, 2000/9, 106–111.

- Thomka, Beáta. *Múltak és régmúltak megalkotása* (Constituting pasts and bygone days). *Jelenkor*, 2000/10, 1041–1047.
- Waugh, Patricia. *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London–New York: Methuen, 1984.
- Wesseling, Elisabeth. *Writing History as a Prophet. Postmodernist Innovations of the Historical Novel*. Amsterdam–Philadelphia: Johns Benjamins Publishing Co., 1991.
- Writing National Histories. Western Europe since 1800*, ed. Stefan Berger, Mark Donovan, and Kevin Passmore, London–New York: Routledge, 1999.

ON THE ETHNIC BORDER

THE IMAGE OF SLOVAKS IN KÁLMÁN MIKSZÁTH'S WRITING

PÉTER HAJDU

Institute of Literary Studies, HAS, Budapest
Hungary

Kálmán Mikszáth was born in a village on the ethnic frontier between Hungarians and Slovaks. At the time of his birth the ethnic relations of Szklabonya [Sklabiná], the place of his birth, were both hazy and complex. According to László Gyöngyössy, who wrote a biography of Mikszáth in 1886 on the basis of some informal interviews (Gyöngyössy 1911: 5), Szklabonya was a Slovak village, "but the inhabitants of the neighboring village of Ebeck [Obeckov] were already Palóc," the Hungarian ethnic group to which Mikszáth always insisted that he belonged (Gyöngyössy 1911: 14). Béla Várdai thought that these villages, which were inhabited primarily by Slovaks in 1910, had become Slovak in the meantime because earlier the ethnic border might have been north of the present one (Várdai 1910: 10–11). This image of the shrinking Palóc and expanding Slovak populations was also shared by Mikszáth, who wrote: "The strength of the Palóc is shrinking each day. We are like the cubes of sugar in the mouths of the Slovaks; a small part adheres to their tongues with each breath until the whole cube melts and disappears" (*A mi hőseink* [Our Heroes], *Mikszáth Összes* 2, 305). Be that as it may, Mikszáth was probably born in a bilingual village with a mixed population, and he might have learned the alphabet in a bilingual village school (Kiss 1997: 84–85). In his writing we can easily find evidence of his knowledge of the Slovak culture and language. Many of his writings depict the Slovak or ethnically mixed world of Upper Hungary. Although this world was, of course, familiar to Slovak readers, and this has been a reason for the popularity of his works among the Slovaks (Kiss 1997: 86–87), nevertheless Mikszáth wrote primarily for a Hungarian reading public. He sometimes explicitly stated that he was looking at the Slovaks from the viewpoint of the Hungarian community. In a striking sentence he noted, "They will never make a revolution against us" (*Utazás Palócországba* [A Journey to Palócland], *Mikszáth Összes* 64, 126). In this statement the word *they* means the Slovaks, and *us* means the Hungarians. So, although he looked at the Slovaks from the outside, his attitude was usually friendly and sympathetic.

The friendliness can be seen in his descriptions of the beauty of the Slovak people, especially of the girls. Let me quote two examples. "The Slovaks came to

the tables in a queue: long, slender lads with chestnut-brown hair, some old men with their hair combed straight back [...] brisk young women with broad smiles in green skirts tied in the back and mottled ribbons hanging from their belts" (*A lohinai fű* [The Grass of Lohina], *Mikszáth Összes* 3, 14); and "Curious Slovak women with their so called 'frog' hairstyle, their pretty headgear, flaunting two flirtatious squares of lace that covered the ears, and the younger girls with red ribbons plaited into their hair blonde like hemp" (*Szent Péter esernyője* [St. Peter's Umbrella], *Mikszáth Összes* 7, 112; translation based on Mikszáth 1966: 127). The physical appearance of Slovaks was usually presented as attractive, and their traditional clothes were depicted with pleasure. Criminals and vicious figures very rarely appear among Mikszáth's Slovaks. We meet with a few Slovak criminals in his early writing and two Slovak bandits in a short scene in his last fictional work *A fekete város* ([The Black Town], *Mikszáth Összes* 23, 38–39). In addition Mikszáth occasionally mentioned Jánosik "the generous Slovak bandit of Upper Hungary" (*Prakovszky a siket kovács* [Prakovszky the Deaf Smith] *Mikszáth Összes* 8, 158) who gave to the poor what he had taken from the rich. The short story *A kedélyes delikvenssek* [The Jovial Delinquents], serves as a particularly telling example. Béla Grünwald summarizes in a surviving letter the story of the five Slovak criminals he recounted to Mikszáth (*Letter 158*, *Mikszáth Összes* 25, 12). In Mikszáth's version of the story there were only four delinquents and only one of them was a Slovak. The others included a Jew, a Hungarian, and a German (*Mikszáth Összes* 37, 65–66).

"Meek" is the stereotype adjective of the Slovaks in his writing. Meekness and fantasy might in a mysterious way be connected with the region itself, with the great and beautiful mountains dominating the region. The beauty of the country helps to create a mysterious atmosphere. But this same country, with its stony and infertile land, often causes misery for the population. This land produces oats, potatoes and hay. At least a dozen brilliant descriptions can be found where Mikszáth depicts the sterility of the land, which caused poverty and frequent famines. Yet these discouraging facts were meekly accepted by the good Slovaks. And for this same reason the Slovaks, unable to make their living at home, had to go and find work somewhere else. They did the heavy work throughout the Hungarian kingdom. They did the harvesting and the threshing; and as day laborers they helped to build the large buildings in Budapest. The Slovaks were the glaziers, and they often wandered the roads to repair broken pottery. The difficulty of eking out a living from the harsh land created an almost permanent motif in Mikszáth's texts. If the story has a Slovakian background, the hints of an infertile land, poverty, and men far off working on the Great Hungarian Plain were never missing. If the location was Hungarian, Slovak day-labourers could easily appear nonetheless. As a result "in a Slovakian village you cannot find a glazier, not even for gold" (*A lohinai fű* [The Grass of Lohina], *Mikszáth Összes* 3, 7). And further-

more it can be said that "the world will end on the day when every Slovak is at home," in other words never (*A tót atyafiak* [Our Slovak Brethren], *Mikszáth Összes* 63, 117–118).

Being a journalist for all of his life and a member of the Hungarian Parliament after 1887, Mikszáth was very much interested in politics. Since the question of the national minorities remained one of the most important issues in Hungarian political life, Mikszáth sometimes had to publicly defend his ideas on this issue. He usually appeared to regard Hungarian supremacy within the Hungarian kingdom as self-evident, but we can distinguish two different aspects of his attitude toward the nationalities. On the level of general state affairs he found the Slovakian nationalist movement offensive because he regarded it on the one hand as simply an attempt to assume political supremacy, or on the other hand as identical with the pan-Slav movement supported by the expansionist Russian empire (*A titkok éje* [Night of Secrets], *Mikszáth Összes* 61, 27–29; *Hunyák Pál*, *Mikszáth Összes* 63, 97–101). To Mikszáth, the political integrity of the Hungarian kingdom seemed to be a value well worth retaining. Therefore the nationalist movement in its political aspects, or the political aspects of the nationalist movement, appeared to him as disintegrating forces. On the level of local affairs he believed in the possibility of the Hungarians and Slovaks living together in peace. Therefore he accepted the cultural aspects of the nationalist movement. He did not believe that the differences in culture and language caused the problems. Indeed, this would appear to be almost impossible, since he described Hungarian-Slovak coexistence as a bilingual world creating a uniquely heterogeneous culture, in which even ethnic identity could be questionable. Although a peaceful coexistence seemed to be possible, Mikszáth did not represent this world as always peaceful. Tensions could appear on the local level and these could disturb the peace. But such tensions in Mikszáth's opinion were often artificially created by professional troublemakers, who could be either the Slovaks or the Hungarians.

The relationship to each other of the two levels is not at all clear. On the one hand Mikszáth's conflicting views on the nationalities question may be regarded as a type of hypocrisy, since peace on the local level might be a precondition of Hungarian supremacy on a larger scale. On the other hand the integrity of the Hungarian kingdom, which he could only imagine as sustained by Hungarian supremacy and based on a community of common history and interests, was a precondition of the possibly peaceful local coexistence. We cannot decide which aspect was more important for him. As a Hungarian political journalist and as a politician, Mikszáth was interested in Hungarian supremacy; but as a man born and educated in Upper Hungary in the world of ethnic coexistence he regarded local peace as an important value. The very existence of these levels, however, might be one of the reasons why his attitude toward the Slovaks seemed to be much more sympathetic in his fiction than in his political journalism. In the latter

he discussed topical state affairs, and even in this area his attitude was not hostile. In fiction he just represented the world of coexistence, where his friendly attitude was bound to prevail.

Another reason for this slight difference might be the usually cheerful tone of his fiction, which sometimes tends excessively to harmonize tensions. A telling example was the problem of emigration from Upper Hungary to America. Slovak politicians usually called attention to the problem and coupled it to the poverty that served as its primary cause (e.g., *Mikszáth Összes* 65, 173). A number of emigrants came back from America, and the Hungarian government and the media made a considerable fuss over their return. A politician speaking of the emigration of Slovaks could argue that "they usually come back all the same." In his report from the Parliament Mikszáth mocked this statement (*Mikszáth Összes* 79, 129), and in a political argument he clearly sought to argue that there was not anything joyful about the return of the emigrants. "It seems to be a naïve joy that is created by the re-migration of the American-Hungarians. Now everything is all right. As if death was terminated by exhaustion of wood for coffins. If somebody went to America because he could not make his living here, can he make his living here just because he could not in America?" (*Az új Eldorádó* [The New Eldorado, *Mikszáth Művei* 13, 656). Discussing the same problem in a discursive manner, Mikszáth gave a sharp and pessimistic formulation. When referring to the same phenomenon in fiction, he always used a joyful tone. In a novel, when threshing is being done, as usual, by hired Slovaks, he says, "The Slovaks were reliable. At least nothing suspicious had happened apart from the fact (which made Vince very angry) that they were often talking to each other in English" (*A fekete kakas* [The Black Rooster], *Mikszáth Összes* 12, 15). In a short story we find a passage on the mixed language of Sáros county in Upper Hungary: "'Szervusz, te skribler, vitaj pán brat!' Mert a Sáros megyei nyelv ilyen zagyva. Régente is azt mondták 'Hajtsd ki a *kravicskát* arra a *lúkára*' (hajtsd ki a tehénkét arra a rétre), de újabban angol szavak is járultak hozzá, mióta egész Amerikáig járnak és visszajönnek." [The Slovak words in the Hungarian sentences are in Italics.] "'Szervusz, you scribbler, vitaj pan brat' [good health, my friend] for [Sáros] dialect is very mixed. In times past they used to say 'Drive the *kravička* to that *luka*' (Drive that calf out to that meadow) and recently they have even acquired a number of English words from those who have been as far afield as America and have returned" (*A gavallérok* [Gentry Wedding], *Mikszáth* 1982: 243–244). Emigration and re-migration appear as accessory parts of a jovial country life. Moreover, Mikszáth wrote a short story in which he spoke of a narrator-agent lost in the night. He came to a village, where everybody spoke English. This turned out to be a village of Slovaks who had come back from America; and the village was well organized, rich and happy. These Slovaks were said to have made some money in America, then came back because of their homesickness and bought land. A potato simply tasted much

better in one's homeland (*P. Jork, Mikszáth Művei* 13, 636–651). This image of wealthy people returning from America was just the opposite of that depicted in the above quoted political argumentation.

Another topic that Mikszáth mentioned exclusively in his journalism concerned alcoholism among the Slovaks. The way Slovak men lived must have been mentally exhausting. For months they worked as day-labourers far away from their family and community in an alien environment. Many of them, it seems, tried to ease this burden by drinking spirits. We cannot find a word about this in Mikszáth's novels and short stories. In his journalistic pieces, however, the theme figures as a commonplace. Mikszáth, for instance, describes a day in Budapest: during the early morning one cannot hear people speaking anything but Slovak because the day-labourers get up first to drink some spirits before going to work (*A fővárosból* [From the Capital] *Mikszáth Összes* 53, 15). The loneliness of Slovaks being far away from their homes was suggested by the scene of the Slovaks of Liptószentmiklós [Liptovský Mikuláš] going home from Budapest and stopping by the grave of one of their countryman, who was buried in *Palóc* territory, in order to commemorate him and to tell him what had happened at home. "Now you can see. Why did you come here to a foreign land of pagans? You are buried out by the side of the road. You weren't let in the graveyard. At home you could live in peace until you died. Matyej Csepcsan ploughed off half an acre of your land last year... the Matyej Csepcsan you know... Your wife beats her older child, the one she had with you..." (*Utazás Palócországba, Mikszáth Összes* 64, 128). Death made their countryman's absence and loneliness final. But the way the community recorded and kept track of even a member who had been buried somewhere else suggested that they regard this absence as an unbearable sojourn among aliens.

The image of Slovaks, however, appears most clearly in texts representing the region where Slovaks and Hungarians live together. The world of peaceful coexistence is characterized by a mixed language, or at least an easy transition from one language to the other and by obscurities of ethnic identity. Since the lower classes tended to be monolingual – although exceptions were not at all rare – the upper and middle classes set themselves socially apart by speaking a language different from that of the common folks. In *Különös házasság* the gentry in the Slovak villages spoke Hungarian, in the Hungarian villages Slovak in order to separate themselves from the ordinary people (*A Strange Marriage* 158). The language one speaks, however, does not accurately define an individual's ethnic identity. A peasant, who has returned from America, says of his son: "Toby cannot speak but English. However, now he is about to begin speaking Slovak because I ordered him to do so. 'Remember Toby, my son, we are Hungarian people, aren't we? So you should at least learn to speak Slovak'" (*P. Jork, Mikszáth Művei* 13, 649–650). In another work, when an old gentleman is asked, whether the fiancé of his daughter, a Czech businessman, belongs to the gentry, his answer

reads: "Oh, yes. Yes, he is Dubek of Zöptau. He would be just us honest Hungarians, if he spoke Slovak." (*Prakovszky, Mikszáth Összes* 8, 170). We may see in such declarations signs of the idea that Hungary should be one political community and being a Hungarian should mean nothing more than being a member of this community, no matter which ethnic group one belongs to. There are, however, characters whose ethnic identity is really questionable. Madame Wrana was usually called "Madame Wraneau" just to show off, truly, however, "she was no more than *pani Wrana*, a poor relation of German-Slovak origin" (*A gavallérok*, Mikszáth 1982: 254, Italics in the original). The spelling of the name and the language of the apostrophe showed the ethnic identity. In this case, however, there was a true identity as opposed to a false one. This situation is similar to that of Szaniszló Pruzsinszky, an exiled Polish gentleman, who turns out to be a Hungarian actor called László Tarsay and it is said of Donna Estella that "there was something curiously Japanese about those eyes, although the manager had as much difficulty in presenting her as coming from Japan as from Grenada, since Donna Estella apart from a little broken German and Slovak, could only speak Hungarian, and even that with a strong Gömör accent" (*Beszterce ostroma* [The Siege of Beszterce], Mikszáth 1982: 125 and 15). The lawyer Peter Mali changed his ethnicity according to his political circumstances. "It was a good name for a lawyer. When he was in a Hungarian environment, he put the accent on the "a," and his name sounded Hungarian, like Mály. When there were bad times, however (and usually there were), he put the accent on the "i," and he became Malí (small in Slovakian)" (*A demokraták* [Democrats], Mikszáth Összes 10, 14). To change the spelling of the name was enough to change ethnic identity; but it is telling from the viewpoint of the narrator's preferences that the "Hungarian environment" was set in opposition to "bad times." Ethnic identity seems to be a matter of decision. In the case of Gáspár Trnowszky, he suddenly stopped being a Slovak nationalist and became a Hungarian. He also changed his name to Tarnóczy, which sounds like a Hungarian name (*Beszterce*, Mikszáth 1982: 77).

Even the language of a text can be questioned in Mikszáth's world. A French song, which a Slovak bourgeois girl sings, turns out to be a Slovakian folk song with French-like pronunciation (*Francia kultúra a tótságán* [French Culture Among Slovaks], Mikszáth Összes 37, 82–83). In this story the girl is cheating. She wants to pretend to master the French language. Such games of false identities and untrue appearances were a characteristic of Mikszáth's writing (cf. Eisemann 1998: 100–116). Accordingly, the French air of the song seems to be artificially and intentionally created. But in another short story the narrator declares of the same "tender, melancholic Slovakian song" that it "misleadingly sounds as if it were in French" (*A holt kortes* [The Dead Canvasser], Mikszáth Összes 41, 62).

The speeches of the characters are presented in Hungarian, but it does not necessarily mean that they are actually speaking Hungarian. What we are reading

can be a translation given by the narrator. Sometimes special signs mark the original language of a declaration. Mixed language usually signals literal quotation. As an example, I have already quoted a Hungarian sentence that contained Slovak words. I called it a Hungarian sentence, since Slovak words were integrated into an intact Hungarian grammatical structure. The other possibility, when exclusively Hungarian words create a Slovak grammatical structure, an act which the Hungarian reader will regard as ungrammatical, also signals literal quotation. It is usual when Slovaks – especially uneducated Slovaks – try to speak Hungarian. In the middle of a conversation a person, who has been using grammatically incorrect sentences all along, produces a virtually ununderstandable utterance: “csináltam olyan instrumentumot, hogy a ház alja fölmássza a tetejére, vagy a teteje lemássza az aljára, ahogy akaródnak.” Due to its chaotic grammar the statement can hardly be translated. István Farkas renders as “I have make instrument which make of the house the bottom climb up to top or the top climb down the bottom – which way you will.” To which his interlocutor replies: “Better speak Slovak, Jóska, I’ll understand what you are saying much better.” From this point on Joseph’s sentences followed in correct Hungarian style, which signaled that Joseph was now speaking Slovakian (Mikszáth 1964: 164). In this case we see the point of the change, and in Joseph’s first Slovakian sentence a Slovakian apostrophe (*mladí pan*) also functions as a signal of the language. Theoretically, however, we cannot differentiate between a sentence spoken in Hungarian by a person of reliable knowledge of the language and a sentence “originally” spoken in Slovak and “translated” by the narrator. We can never know. In the second part of Mikszáth’s most famous novel *Szent Péter esernyője* the location was Upper Hungary, but nothing suggested that the protagonists were speaking Slovak to each other. When in a later scene they appeared in Szeged, they created a sensation by speaking Slovak (Mikszáth 1966: 62). Hence it follows that they always spoke Slovak to each other, although we are only made aware of this fact when the characters appear in a purely Hungarian environment.

From these cases of easy transition and from such confusions of languages and ethnicities it does not follow that we cannot differentiate between the two cultures or that the transition is always unproblematic. Texts – as the previous passage might also have suggested – can be translated without any problem. A Hungarian speech that is translated into Slovakian and then re-translated will literally be identical with its original (*A Noszty fiú esete Tóth Marival* [The Noszty Boy’s Affair with Mary Tóth], *Mikszáth Összes* 20, 98–99, 20, 138–139. For the ethnic confusion in this case see: Szilasi 1998: 137–138). A Slovak tailor could understand Garibaldi’s letter, although it was translated from Italian into Hungarian, then from Hungarian into German, and finally from German into Slovak (*Garibaldi butéliei* [Garibaldi’s bottles], *Mikszáth Összes* 28, 28). Slovak songs, however, could not be translated into Hungarian without losing, or at least changing, their

artistic value. "Melancholic" was the stereotypical adjective of the Slovak songs in Mikszáth's works. In one place, however, he wrote as follows: "a prankish Slovak song was intoned mildly and melancholically to fool foreign ears into thinking it sad" (*A szökevények* [Runaway Lovers], *Mikszáth Összes* 12, 72). Familiarity not only with the language but also with the art of Slovak folk songs is a precondition for their appropriate comprehension. Songs, nevertheless, were usually quoted by Mikszáth in Hungarian, sometimes in prose translation, or sometimes in metrical form. A narratorial declaration was necessary to the effect that it was actually sung in Slovakian. For example: "an old workman was quietly singing a Slovak song to himself." Then later we read the text in Hungarian prose. In this case, however, the character hearing the nice song tries to translate it into Hungarian: "struggling painfully with rhymes and caesuras" (*A sipsirica* [The Sipsirica], Mikszáth 1982: 371). According to the narrator, the text we have already read is not that Hungarian translation which still needed to be made by the character. But it is not the Slovak text either, since it is in Hungarian. It cannot be more than a sign of the presence of the Slovak song. However, the result of the character's efforts in translating will never be quoted. The inaccessibility of the artistic value of a Slovak song, implied in this example, becomes explicit in another work. There the song is quoted in a rhythmical translation, but then the narrator remarks: "All this sounds naturally beautiful and round in Slovak, but in Hungarian it looks like nonsense" (*Nosztly*, *Mikszáth Összes* 20, 84). In another case, the strangeness of the artistic value is explicitly stated. But only a subsequent hint suggests that the song has been in Slovak, although the setting is a Slovak town, Selmezbánya [Banská Štiavnica]. Here a miner is singing "woefully, sadly. His heart has been almost torn into two pieces, he felt so much passion." Here I will quote the flat Hungarian text and will give a prose translation.

Mikor reggel a bányába mentem,
A pipámat otthon felejtettem.
S most hazatérve, mi mosolyog rám...
Jó estét, jó estét, édes pipám!

"When I went to the mine in the morning, I left my pipe at home. And now, coming home, what is smiling at me? Good evening, good evening, my sweet pipe!'. The old man walked forth, and the poignant refrain was following him fainter and fainter, fading away: 'Good evening, little pipe, good evening, good evening.' Romeo could not greet Juliet more mildly than the young miner his useless 'zapekačka'. Nonetheless, it was not ridiculous; since underground there was a different world, and different songs grew underground" (*Az eladó birtok* [An Estate for Sale], *Mikszáth Összes* 5, 119–120). The quotation marks of the Slovak word 'zapekačka', which means a sort of pipe that one is to put among embers to light the tobacco (Peciar 1959–1968: 5, 495), signal that the word is

quoted from the song. Therefore, the song must have been sung in Slovak. The otherness of the artistic value follows not only from the singer's special work and lot, but also from the different cultural background.

How could ethnic tensions be created in such a world? True, the task required some work, but it was possible. Mikszáth recognized a dual political will disturbing local peace. On the one hand he discovered the influence of the Russian empire on Slovak politicians through the penetration of pan-Slav ideology. On the other hand Mikszáth observed the policy of "Hungarianization" by the Hungarian government, which constituted an attempt at assimilating the nationalities into the Hungarian nation. In a political essay Mikszáth gave a typology of the *főispáns*, who were the chief administrative magistrates in the counties. The worst type was the agile man, who was often sent to counties inhabited by national minorities. He will go there accompanied by a journalist whose task will be to edit a newspaper propagandizing for the idea of a Hungarian national state. Both the *főispán* and the newspaper will regularly attack the national minorities. The *főispán* will launch his assaults in his speeches during the meetings of the county council, while the newspaper will do so in various furious articles. Copies of the newspaper will be sent to the ministry every week, and the appropriate passages will be marked with a blue pencil "so that the minister should see how hard the *főispán* and the journalist were working. And they were working and working and working until they had turned a previously peaceful situation upside down in barely two years of activity" (*A főispánok* [Főispáns], *Mikszáth Művei* 15, 344–345). Here the troublemakers were deliberately sent, or at least encouraged, by the Hungarian government artificially to create tensions.

Mikszáth had already hinted at such activity of journalists in an early sketch. In this text the chief editor of a provincial newspaper has readied an entire new issue but he cannot find any topic for a headline. Then he hears the Slovak glazier shouting on the street, and he immediately starts writing a lead story against "the fateful intentions of the nationalities" (*Mint készülnek a 'Nógrádi Lapok'?* [How are the 'Nógrád Papers' Written?], *Mikszáth Összes* 51, 38–39). If you have nothing else to write about, you can always attack the national minorities. A chapter of a later novel, *A Noszty fiú esete Tóth Marival*, entitled "A Sample from the Field of Local Politics Activity" also depicted the breakdown of local peace, or the development of ethnic hostility managed by a *Főispán* named Kopereczky. The setting of the chapter is a fictitious county of mixed population, where Slovaks, Germans and Romanians together form a slight majority in comparison to the largest ethnic group, Hungarians. Three nationalities are regarded as better than one. "God save us from only one nationality. The more we have the better it is. Where there are three of them, you can already play cards with them. One of them is always the 'trump card' against the other ones, or the two are trumps against the one. It depends." These tactics were said to guarantee the predominance of Hun-

garian will (*Mikszáth Összes* 21, 45). In this special case, however, it was the *főispán*'s personal will that confronted everybody. Two subjects were up for discussion in the meeting of the county council. First, Kopereczky supported the Hungarianization of the schools, against the universal protests of the nationalities. Second, he wants his brother-in-law, Ferenc Noszty, to be elected a district administrator. This the Hungarians declined. To be sure, the Hungarians of the county did not really support the Hungarianization of schools. In fact they remained thoroughly disinterested in the whole affair. "It did not matter, according to the Hungarians, what the peasant children learned in the school. On the other hand they did care who the boss in Voglány [the fictitious district] was" (*Mikszáth Összes* 21, 41). Kopereczky promoted the Hungarianization of the schools in an exceedingly insulting way when he declared after many hours of debate that he had not heard any counter-arguments. The counter-arguments had been stated in German and Slovak, and the *főispán* declared he did not understand these languages. It was a lie, of course. In fact he usually preferred speaking Slovak to Hungarian, but acting as a *főispán*, he declared that he understood Hungarian exclusively. The Hungarians' aggressive behavior sustained Kopereczky's position and validated the damaging decision. Then he similarly declared that Noszty had been elected, although almost everybody had been shouting the other candidate's name.

We can see that ethnic hostility was just one of the means by which Kopereczky manipulated the national groups for his own purposes. He did not act in the interest of the Hungarians; since obviously he gave them something that they do not want, and he did not give them what they did want. If he was "playing cards" with the nationalities, the Hungarians also constituted a card in his hand. What remained of this game was ethnic hostility and the expanded power of a troublemaker.

Mikszáth sometimes experimented with a form of fiction that contained two different stories one after the other (cf. Hajdu 2000). *Beszterce ostroma* is one of these experiments. The protagonist of the first chapter was István Pongrácz, a Hungarian gentleman, a sort of Don Quixote, who, based on his fortune and privileges, could live the chivalrous life of the Middle Ages at the end of the nineteenth century. The first chapter of the novel described his life and then in the second chapter that of the town nearest to his castle. Then the work continued and the narrative went on to unite both stories, just to see what the result of the interaction would be. The worlds were very different and this difference contains an ethnic element, although ethnicity is only one of the several divergent features. Different ethnic groups could live peacefully together in Nedec, Pongrácz's castle. Every week Pongrácz arranged for war games involving the Slovak peasants living around his castle, and every day he performed military exercises with his servants and new recruits. Everybody enjoyed this cheerful life, "because war is wonderful when there's no risk of being killed" (Mikszáth 1982: 35). The language of com-

mand was always Slovak, and the ethnic differences did not seem to cause any problems. There was no allusion to ethnic tensions in this harmonious and timeless world. On the other hand, in Zsolna [Žilina], the neighboring town, Slovaks and Hungarians face each other with hatred and anger. (For a careful analysis of the ethnic relations in the Zsolna scenes see Kiss 1997: 87–91). Nonetheless, the middle classes were bilingual in Zsolna, and therefore ethnic identity, as I have already mentioned, seemed to be an open question. However, when Trnowszky changed his ethnicity, his step led to such furious anger by the Slovaks that the decision become irreversible. This hatred was, however, absurd, since the ethnic relations of Zsolna were rather confused. Péter Trnowszky, the Slovak nationalist, Gáspár Tarnóczy, who moved from being a Slovak nationalist to becoming a Hungarian patriot, and Klivényi, the most enthusiastic Hungarian patriot in the town are all relatives. Klivényi's patriotism was, however, worth discussing in some detail. He was an old alcoholic, who when he was drunk – in short whenever he had money for a drink – sang a mock song against the Slovaks, which was quoted in Slovak in the text. This “always greatly annoyed the Slovak gentlemen of Zsolna, but that was just what Klivényi wanted. He was a fervent [Hungarian] nationalist and he thrived on his pretensions, though he should really have been sent packing a hundred times over for his numerous misdemeanours and petty frauds in the office. But one could scarcely sack such a patriot without being made to pay for it in some way. Klivényi's cause was always the country's too” (Mikszáth 1982: 77). In Klivényi we can observe the professional troublemaker who made his living from ethnic hostility; and his case also suggested that ethnic hostility was actually created by such people.

Behind the activity of both Kopereczky and Klivényi we can see the hand of the Hungarian central government. Without this support they could not succeed, but they evidently used this support for their own selfish purposes. In *Beszterce ostroma* it might be suggested that this governmental will also had its counterpart on the Slovakian side in the politics of the Russian Empire. That was why Miloszlav Trnowszky, later Emil Tarnóczy, was a student at St. Petersburg university. The Slovak counterparts of troublemakers like Klivényi were not the pan-slavist citizens of Zsolna. Instead the population, which had been forced into hostility – “misled” in Mikszáth's journalism – was a victim of this double political manipulation that upset the local peace and employed the troublemakers who abused the situation.

References

- Eisemann, György. *Mikszáth Kálmán*. Budapest: Korona, 1998.
 Gyöngyössy, László. *Mikszáth Kálmán*. Budapest: Franklin-Társulat, 1911.
 Hajdu, Péter. “Metaphorische Geschichteninteraktion. Die Taube im Käfig des Kálmán Mikszáth.” *Hungarian Studies* 14/1 (2000): 103–111.

- Kiss, Gy. Csaba. "Mikszáth szlovák világából: A 'Beszterce ostroma' interetnikus olvasatban." In *Mikszáth-émlékkönyv*, ed. Fábri, Anna. Horpács: Mikszáth, 1997. 83–92.
- Mikszáth, Kálmán. *Művei*. 1–15. Budapest: Helikon, 1965–1970.
- Mikszáth, Kálmán. *Összes művei*. 1–41, 51–86. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1956–1992.
- Mikszáth, Kálmán. *St Peter's Umbrella*. Translated by B. W. Warwick. London: The Folio Society, 1966.
- Mikszáth, Kálmán. *The Siege of Beszterce. Three Short Novels*. Translated by Dick Sturgess. Budapest: Corvina, 1982.
- Mikszáth, Kálmán. *A Strange Marriage*. Translated by István Farkas, rev. Elizabeth West. Budapest: Corvina, 1964.
- Peciar, Štefan, ed. *Slovník slovenského jazyka*. 1–6. Bratislava: Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied, 1959–1968.
- Szilasi, László. "A Kopereczky-effektus, avagy miképpen fiadhatja egy beszéd a saját apját." In *A szerző neve*, ed. György Fogarasi and Ferenc Odorics, 118–145. Szeged: Ictus–JATE Irodalom-elmélet Csoport, 1998.
- Várdai, Béla. *Mikszáth Kálmán*. Budapest: Franklin-Társulat, 1910.

BARTÓK AND LITERATURE

MIHÁLY SZEGEDY-MASZÁK

Indiana University, Bloomington, IND
USA

1. Text and Music

One of the more disquieting hypotheses to which thinking about the relations between text and music has led me is that such thinking is more effective in exposing the problems than it is in uncovering solutions to them. What has been discovered usually seems to be more useful in pointing out ways in which the existing gap between literary studies and musicology could widen rather than ways in which it might be narrowed.

A case in point is the analysis of modernism in Hungarian literature and music. Although there are many works on the culture of the period that contain suggestions about the link between Bartók's music and the poetry written by his contemporaries, most musicologists seem reluctant to go into details of literary history, and most literary historians confess their inability to draw any conclusions that go beyond their proper sphere. The discrepancy is most conspicuous in treatments of Bartók's vocal music and his opera, a work based on a text discussed more often by musicologists than by literary scholars.

Duke Bluebeard's Castle, Bartók's one-act opera, was composed in 1911. Its final revision was not completed until 1921. The first performance took place on 24 May 1918 in the Hungarian Royal Opera; the full score was published by Universal Edition (Wien) in 1925. Unlike Pfitzner or Boulez, Bartók took no profound interest in literature. His opera was his first mature work of vocal music. The majority of his early songs – *Drei Lieder* (1898), *Tiefblaue Veilchen für Gesang und Orchester* (1899), and the sequence of six pieces entitled *Liebeslieder* (1900) – were imitations of German songs, whereas the four songs composed in 1902 on texts by Lajos Pósa (1850–1914) represented a rather superficial nationalist reaction against the dominance of German culture. The gap between these early attempts and the opera is wide, but the difference is even more obvious in musical than in literary terms. Although Balázs wrote poetry that was a far cry from the verse of Pósa both in style and in quality, it would be absurd to claim that the text of Bartók's opera is one of the masterpieces of Hungarian literature.

If the play *Pelléas et Mélisande* is minor poetry, the Hungarian text of *Bluebeard's Castle* is much more inferior. The play is dated in a pejorative sense,

whereas the opera could be called almost ultra-contemporaneous, despite the fact that it is suffused with period atmosphere. The text makes its presence felt insofar as it is largely responsible for the shortcomings of most performances of the opera.

The roots of the problem lie in the rules of the Hungarian language. In Hungarian words the first syllable is stressed. The result is a descending intonation. If the opera is sung in some other language, the musical structure becomes distorted. Artists as eminent as Christa Ludwig and Jessie Norman have recorded the work in Hungarian. Admirable as their efforts are, they could not succeed in making a distinction between long and short vowels and consonants, which broaden and shorten the rhythmic values, and thus represent a departure from the printed page. In line 12, for instance, Walter Berry pronounces the words "Mennél vissza?" ("Would you like to turn back?") with a short, instead of a long "n."

There is, of course, no single answer to the question of why the composer decided to set the play to music. Sometimes it is assumed that Bartók's interest in the text has to be explained with reference to his first marriage. My hypothesis is that there may have been a more abstract reason for the composer's attraction to *Duke Bluebeard's Castle*: the idea of the conflict between intruder and intruded upon, a tension that grows only more profound as their relations develop. Familiarity breeds incomprehension. To Judith, obsessed with a desire to see the secrets of the castle, Bluebeard appears less and less accessible; to him Judith seems less and less interesting.

The text of *Duke Bluebeard's Castle* was not written as a libretto. Composed in 1910, it was published in the June 23, 1910 issue of *Színjáték*. In 1912 it appeared in a somewhat modified version in a book entitled *Misztériumok* (Mysteries), a collection of three one-act plays. It would be difficult to argue that the play was regarded as an important artistic achievement by any specialist of Hungarian literature. Even Carl S. Leafstedt, the author of the single book on the opera, admits that when Bartók submitted his work to a Hungarian competition, "it was opposition to Balázs's play, not Bartók's music, that proved to be the opera's undoing" (Leafstedt 1999, 144). What is more, there is evidence suggesting that even the composer had reservations about the poetry of Balázs. Upon receiving the text of the folksy play *A halász és a hold ezüstje* (The Fisherman and the Silver of the Moon, 1917), he made the following comment: "I don't like the text itself very much (I find it rather commonplace, like so many of the verses in picture-books for children)" (quoted by Leafstedt 1999, 30). By 1917 Balázs himself reached the conclusion that Bartók's interest in his poetry was rather limited. "He joined forces with me quite accidentally, without any inner necessity," he wrote in his diary (Balázs 1982, 313).

Although the composer made no extensive revision of the text published in 1910, the fact that most of the changes were deletions rather than additions might

suggest that he found the language of the play repetitious, perhaps even turgid. In the case of the sixth door scene, even Leafstedt admits redundancy:

When comparing the operatic text with the original play, one senses that Bartók found Balázs's dialogue a little cumbersome in this scene, or at least unnecessary at times. Of the alterations he did make, many involve a reduction of repeated lines. This is particularly evident in the final section of the scene, where he cuts nine of the twenty-eight lines spoken by Bluebeard and Judith (Leafstedt 1999, 113).

In one respect Bartók's alterations were so significant that they changed the outcome of the drama. The analyst admits this but he fails to realize that this undermines his claim about the artistic integrity of Balázs's work.

In the original play, Bluebeard protests when Judith demands the seventh key. He asserts one more time that he won't open the last door: 'Judith! / I won't open it.' Bartók cuts these words. In his hands, the figure of Bluebeard becomes more passive, more victimlike, at this final moment of confrontation. In contrast, Judith is stronger, more assertive. This increased polarization of character has the effect of portraying Bluebeard in a more sympathetic light (Leafstedt 1999, 113).

The upshot is that the playwright and the composer interpret the relationship between Judith and Bluebeard in different ways. Balázs views Judith as a victim, whereas Bartók regards her as an intruder by associating her with chromaticism. It was one of the composer's deep-seated preconceptions that pentatonic music stood for a natural, organic mode of life. He regarded folk music "as a sort of *Urpflanze*," "equating Nature and tonality" (Tallian 1987, 179, 177). Because of this, it is somewhat misleading to assert that "Bartók was conscious of the text's inherent structure and chose to reflect that structural framework in his music" (Leafstedt 1999, 115). The idea that a text has some "inherent structure" is in contradiction with the deeply historical mode of existence characterizing all texts. Besides, it is difficult to see how a piece of music can "reflect" a literary structure.

2. From Text to Context

Leafstedt's book is symptomatic in the sense that it represents the cultural studies approach to Bartók's opera that characterizes most treatments of *Bluebeard's Castle*. Much emphasis is put on the context at the risk of misreading the play. "The silent lake of tears that rises," we are told, "gray and lifeless, behind the sixth door is interpreted by Judith as the tears of Bluebeard's former wives" (Leafstedt 1999, 36). This observation contradicts the text:

JUDITH

I can see a sheet of water,
 White and tranquil sleeping water.
 What is this mysterious water?

BLUEBEARD

Tears, my Judith, tears. tears.

In what is called “contextual studies” – part III of Leafstedt’s book, consisting of two chapters – much information is given in the form of a catalogue about speculations concerning the innocence or guilt of the historic Gilles de Rais and the fictional accounts of his life. The link between text and context is far from being obvious; it is difficult to see, for instance, how operettas or musical comedies may be helpful for the understanding of Bartók’s opera. A question arises as to the basis for the selection of the material covered by the comparative scholar. The single criterion offered is the name. The same may be true of the second contextual study: “Like the name Bluebeard (as we saw in the previous chapter), the name Judith descends from an extended lineage in European art and literature. Consequently, it bears considerable symbolic meaning in the context of this opera, particularly when we realize just who it is that Bluebeard has invited into his castle” (Leafstedt 1999, 186). The idea that a character in a literary work has intrinsic qualities irrespective of the work itself leads to the assumption that writers work with ready-made elements. This view may represent a rather dated version of thematic criticism. In the Apocrypha of the Old Testament Judith saves her people by decapitating the Assyrian general Holofernes. Leafstedt blames the Hungarian musicologist György Kroó for ignoring the link between Judith and the heroine of Bartók’s opera. In my view the resemblance is so distant that it may not be worth a thorough analysis. The influence of Hebbel’s *Judith* on Balázs’s play is suggested but this hypothesis is not supported by any substantial analysis of the German text. Although Balázs published an essay on Hebbel in the journal *Nyugat* in 1908, the idea of tragic guilt cannot be ascribed to Hebbel; it has a wide and highly complex history. From Aristotle to Nietzsche several major philosophers tackled the problem, and in the second half of the nineteenth century leading Hungarian critics published books and long essays on the tragic as aesthetic quality.

“Judith leaves her sword – her basic identifying feature – behind” (Leafstedt 1999, 198). A supposition like this is risky because it can easily lead to the view that literature can be reduced to the circulation of ready-made elements. The dissimilarities between Hebbel’s five-act tragedy and Balázs’s mystery play are striking. For example, the German work has a great number of characters and is written in prose. The distance between the two dramas is so great that their comparison may reveal the limits rather than the advantages of thematic research.

Quite different is the case with *Ariane et Barbe-Bleue*. "In fact, stylistically very little in *Bluebeard* can be traced to this play," says Leafstedt about Maeterlinck's play (Leafstedt 1999, 38). This claim seems unjustified. *Ariane et Barbe-Bleue ou la délivrance inutile*, a "conte en trois actes" composed in 1901 and transformed by Paul Dukas into an opera that had its first performance in 1907, shares several features with *Duke Bluebeard's Castle*. Like Judith, Ariane is surprised to see that the previous wives "ne sont pas mortes." "Les six clefs d'argents sont permises, mais la clef d'or est interdite. C'est la seule qui importe," she says. Although the structure of the Belgian poet's play differs from that of *Bluebeard's Castle*, both are based on an opposition between darkness and light.

A misrepresentation of the context may easily lead to a misreading of the text. "Why must she be entombed? She has done nothing morally wrong in opening the doors" (Leafstedt 1999, 44). Both the question and the answer suggest an irrelevant characterization of Judith. If the castle stands for the soul of the hero – and this unfortunately is made too explicit in the text – Bluebeard's remark that the doors are bolted because "none must see what is behind them" and his request from Judith to love without asking questions make it more than obvious that she can have freedom only if she is willing to ignore the previous life of Bluebeard.

It has been suggested that Balázs and his friend, the philosopher György Lukács, had become dissatisfied with the aesthetics of French Symbolism and transcended it by a return to Romanticism. The evidence Leafstedt offers is second-hand information: a statement is quoted from one of the American works on the Hungarian culture of the early twentieth century about "the crisis of aestheticism" that gripped many Hungarians (Gluck 1985, 138). This argument is too sketchy to be satisfactory. First of all, the links between Romanticism and Symbolism are well-known. One of the essays in Maeterlinck's *Le Trésor des Humbles* (1896), a book widely known to Hungarians both in the original and in translation, is about Novalis. As for Balázs and Lukács, they preferred German Romanticism to French Symbolism from the outset of their careers to the end of World War I, when they joined the Communist movement. Cultural historians are right to insist that both authors had a German culture. What could be added is that except for an essay on Maeterlinck, there is no evidence that Balázs took any interest in Francophile Symbolism.

Until the end of World War I Hungary was part of the Habsburg Empire. In 1848 Hungarians tried to liberate themselves from Vienna, but their revolution was crushed. In 1908 the journal *Nyugat*, which published Balázs's essay on Maeterlinck, was started with the explicit desire to represent a reaction against German cultural hegemony. Understandably, Mihály Babits (1883–1941), one of the major authors of the circle of *Nyugat*, expressed reservations about the pro-German attitude that characterized the activity of Balázs. When the war broke out,

Balázs expressed his enthusiasm about Hungary's participation on the side of Germany, whereas Babits wrote pacifist verse that provoked the banning of *Nyugat*. The suggestion that Babits's criticism was based on anti-Semitism is not legitimate. Even a superficial familiarity with the works of this author would make such an interpretation seem absurd. In any case, the explanation given in the only book-length study of Bartók's opera is hardly compatible with scholarly investigation: "It has been suggested to me that Babits's choice of the word 'German' here was probably meant as a euphemism for 'Jewish'. Undercurrents of anti-Semitism may therefore be present in Babits's review" (Leafstedt 1999, 211).

While international implications are often emphasized, the Hungarian context is usually ignored in books on Hungarian music and literature. Well-known figures are viewed against a superficially described background. György Lukács is given the "role of generational voice" (Leafstedt 1999, 4). He and Balázs were undeniably close friends in the first decades of the twentieth century and shared an interest in German philosophy and literature. Bartók's values were radically different from theirs in most respects. The idea that these three intellectuals found themselves in a world marked by an "increasingly strong sense of Hungarian national identity that began to emerge at the end of the nineteenth century" (Leafstedt 1999, 3) is based on insufficient historical evidence. The age in which Lukács, Balázs, and Bartók worked could be characterized by the decline rather than the rise of Romantic nationalism. The correct observation that *Bluebeard's Castle* "begins and ends in total darkness" (Leafstedt 1999, 37) should suggest that the inspiration may have come from the monologue of the Night in *Csongor and Tünde* (1831), a verse play by Mihály Vörösmarty (1800–1855), known as one of the masterpieces composed at the time of the rise of Romantic nationalism. This work was taught in Hungarian secondary schools, and admired by writers as different as Babits and Lukács. Leó Weiner (1885–1960) composed incidental music for it that had its first performance in Budapest in 1915. Bartók must have known about this work, since he was in contact with its composer. In 1911 he, Zoltán Kodály, Weiner, and three other musicians founded an Association for New Hungarian Music. In any case, the structural parallels between Vörösmarty's verse play and the text of Bartók's opera have been pointed out by scholars (Lendvai 1983, 220).

There is no denying that the young Bartók could not escape the impact of German culture, but by the time he composed his opera, he was determined to distance himself from it. There may be traces of the influence of Wagner in *Bluebeard's Castle*, but they should not be overestimated. The similarity between Elsa's and Judith's redeeming love and their curiosity about the identity and past of their partners has been known at least since the analyses by György Kroó, a musicologist specializing in Wagner and Bartók. The same scholar drew a parallel between the music associated with the opening of the sixth door and Ortrud (Kroó 1974,

61–62, 65). In contrast, the claim that “Bluebeard is in many ways modeled on the Dutchman type” (Leafstedt 1999, 47) seems exaggerated, and the same is true of the following comparison of Senta and Judith: “Like Senta looking at the Dutchman’s picture on the wall, Judith’s longing for Bluebeard arose before she knew him” (Leafstedt 1999, 180). In Wagner’s work Senta’s ballad paves the way for the appearance of the hero, whereas in Bartók’s opera the first words are sung by Bluebeard.

In many respects the music of *Duke Bluebeard’s Castle* is the expression of a desire to distance Hungarian from German culture, a desire that was shared by the poets Babits and Ady, as well as by the composers Bartók and Kodály. Ady and Babits turned to Baudelaire for inspiration, Bartók and Kodály to Debussy. In the obituary he published in *Nyugat* in 1918 Kodály characterized Debussy’s music as an antidote against the hegemony of German music in general and “the pathos of Wagner” in particular (Kodály 1918, 641). Bartók was also attracted to the works of the French composer. In 1921 he described the music of Kodály in the following manner: “His art, just as mine, is rooted in Hungarian peasant music and in contemporary French music” (Bartók 1921, 235). Leafstedt draws attention to this in his analysis of the composer’s revisions to his opera, which is by far the most interesting chapter of his book, even if it contains a somewhat far-fetched conclusion: “Were it not for the Hungarian language and the occasional Hungarian inflection in the vocal lines, large parts of the original ending to *Bluebeard’s Castle* might easily be mistaken for the work of Debussy” (Leafstedt 1999, 135).

The male protagonist of the opera sings pentatonic phrases, whereas Judith’s role is associated with chromatic and whole-tone chords and segments. The tension between the two kinds of material is understandable in view of Bartók’s allegiance to the high culture of the West and the folklore of the pre-industrial peasants of Hungary. As a collector of old-style (pentatonic) folk songs, he tried to cross the limits of the culture represented by Wagner and Brahms, a limit some identified as the dividing line between civilization and barbarity. For him the peasants of Transylvania represented all that seemed alien to the West. He viewed them as the Other that Western civilization would annihilate.

Bartók’s music came to represent a meeting of East and West, archaic peasant and modern urban culture, infancy and adulthood, a static, closed and a dynamic, open world. The tension suggests that he believed that this meeting is fatal for the archaic but might also turn out to be the cause of the decline of our historical consciousness. In the text of Balázs peasant culture was a decorative element, whereas in Bartók’s music it appears as an alternative to the legacy of Wagner and Brahms. Of course, the idea which makes pre-industrial village life seem to be a way of life without history, a closed off world, sufficient in and of itself, is a fiction.

3. Literature vs. Music

Despite the fact that Bartók's interest in literature was rather limited, it cannot be denied that his artistic development was affected by his reading. The Secessionist poetry of Balázs was radically different from the conservative verse of Pósa, but it was Ady's work that had the most significant influence on him. In the spring of 1908 Kodály gave him a copy of *Blood and Gold*, the poet's fourth volume, published in 1907. "I am sending you a book of poems by Ady," Bartók wrote to a Romanian friend in 1912. "He is our youngest poet, but the most respected since Petőfi and Arany. I suggest that you read particularly the poems on pages 30, 34, 38, 43, 49, 88, 106, 115" (Ujfalussy 1971, 126, translation slightly modified). Although Leafstedt gives incorrect biographical information about Ady – it is not true that this poet "spent many years in Paris before publishing his sensational *New Poems* in 1906" (Leafstedt 1999, 33) – the American scholar's hypothesis that the "harmonic language of *Bluebeard*'s 1917 ending" may have been affected by the innovations introduced in the *Five Songs* (op. 16), based on poems by Ady, deserves serious attention (Leafstedt 1999, 155). A closer look at this sequence may support the view that Bartók's opera underwent significant change during the revisions. It can also shed light on the composer's image of women and on his approach to national identity. For historians of Hungarian literature it is a well-known fact that a new interpretation of love and a new self-portrayal of Hungarians were among the distinguishing features of Ady's poetry.

The poems Bartók selected for his own purpose are not those he recommended in the letter quoted above. The volume he sent to his friend was *On the Chariot of Elijah*, published in 1908. Four of the poems he set to music were taken from *Blood and Gold*, arguably the poet's strongest collection. The third song is based on a piece published in *I Would Like to Be Loved* (1909). The last two songs have texts that belong to "Leda's Golden Statue," a cycle in which love is portrayed as a violent battle between men and women.

For those who cannot read Hungarian it is virtually impossible to see the relationship between text and music in Bartók's op. 16. To translate Ady is notoriously difficult. The edition published by Boosey and Hawkes does not even mention the author of the texts. It has an English version by Nancy Bush and a German one by R. St. Hoffmann. The same translations accompany the Hungaroton recording made in 1992.

Bartók's Ady songs were composed almost simultaneously with Op. 15, five songs based on poems written by two young girls. "Two songs of Op. 15 were written first – on 5 and 6 February 1916 – but the second song of the Op. 16 cycle followed almost immediately in this month. And while the Op. 15 cycle was only completed in August, Op. 16 was ready as early as April" (Lampert 1993, 407–408). A comparison of Op. 15. no. 1 and Op. 16. no. 1 suggests that the text by the

fifteen-year-old Klára Gombossy translates better than Ady's poem. The young girl's love poem can be rendered literally, whereas the repetitions so characteristic of Ady's Symbolism are absent from the translations. The German version needs extra notes. Op. 16. no. 2 clearly shows that the English version has a similarly fundamental weakness: it needs more words. In bar 23, for instance, Ady's phrase "Egy régi ember" (meaning something like "A man from the past," in the more acceptable German version "Ein Mensch vor Zeiten") is rendered as "An old man falters." This is a specifically marked detail of the poem. Accordingly, the piano is silent. The element added by the English translator is incompatible with the context of the poem.

The third of the Ady songs proves that the English text can be a distortion both on the semantic and on the syntactic level. "Mein Bett ruft" is at least a rough translation of "Az ágyam hívogat." The English title "Lost Content" has nothing to do with the original. The structure of the Hungarian poem is governed by a series of infinitives. Each of these is repeated once. They are meant to stress the impersonal nature of the transformation of a bed into a coffin. At the end the singer is left unaccompanied. The first word of the poem is repeated. "I'm lying down" would be the literal semantic equivalent. "Now I come" ("Ich komme schon") is the version in the score published in the United States.

In Op. 16. no. 4 the rhythmic structure closely follows the verbal patterns. This song again confirms that pure morphological repetition used by the poet to suggest that the "same words" can have different meanings is entirely missing in the English translation, which has more words at the expense of poetic effect. It is possible to reach the conclusion that the German text needs more notes, whereas the English requires more words. In the last song of the cycle the refrain "Én meghalok" ("I die") is distorted by the addition of "alas," bringing in an element of self-complaint that is entirely at odds with the bitter, even sarcastic tone of the poem.

After the Ady songs Bartók never set any Hungarian poetry to music. My hypothesis is that the reason for this could be linked to the composer's experience with his opera and the op. 16. cycle. Whatever he thought of the text of *Duke Bluebeard's Castle*, he could not ignore the widely-held view that the verse composed by Balázs was inferior to his music. As for the songs, the translations of Ady's poems proved to be unsatisfactory, both in a literary and in a musical sense. Although Adrian Collins called the Ady songs "the most perfect works of Bartók, if not the greatest" in 1929 (Dille 1990, 300), Op. 16 had very few performances after Ilona Durigó sang them for the first time in Budapest on 21 April 1919.

Bartók could not read poetry in any other language than Hungarian. For him there was no chance to set verse to music if he desired to reach an international audience. That may have been the reason for his decision not to continue with the experiment represented by the Ady songs. *Cantata Profana* for double mixed

chorus, tenor and baritone solo, is an exception but only in a limited sense. This work, composed in 1930, is based on the composer's own and very free translation of a Romanian "kolinda," which he collected in Transylvania. The London première in 1934 may have confirmed Bartók's belief that the difficulties of performing vocal music based on Hungarian texts were so great that a composer aspiring to have an international reputation should refrain from setting Hungarian texts to music. After World War I Bartók's international career developed very fast. He could expect Furtwängler, Rosbaud, Mengelberg, Sacher, and Menuhin to perform his instrumental works but could not ask non-Hungarian artists to sing his vocal music. Bartók's musical innovations were certainly influenced by literary modernism but in this case the interrelations between the two arts can be perceived only by those who are familiar with the Hungarian language.

References

- Bartók, Béla (1921). "Kodály Zoltán." *Nyugat*, vol. I, 235–236.
- Balázs, Béla (1982). *Napló*. Vol. II. 1914–1922, Budapest: Magvető.
- Dille, Denijs (1990). "Bartók et Ady," in *Béla Bartók: Regard sur le passé*. Louvain-la-Neuve: Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art – Collège Érasme, 293–302.
- Gluck, Mary (1985). *Georg Lukács and His Generation, 1900–1918*. Cambridge: Harvard University Press.
- Kodály, Zoltán (1918). "Claude Debussy." *Nyugat*, vol. I, 640–642.
- Króó, György (1974). *A Guide to Bartók*. Budapest: Corvina.
- Lampert, Vera (1993). "Works for Solo Voice with Piano," in Malcolm Gillies, ed.: *The Bartók Companion*. London: Faber and Faber, 387–412.
- Leafstedt, Carl S. (1999). *Inside Bluebeard's Castle: Music and Drama in Béla Bartók's Opera*. New York–Oxford: Oxford University Press.
- Lendvai, Ernő (1983). *The Workshop of Bartók and Kodály*. Budapest: Editio Musica.
- Tallán, Tibor (1987). "Bartók and His Contemporaries," in György Ránki, ed.: *Bartók and Kodály Revisited*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 167–181.
- Ujfalussy, József (1971). *Béla Bartók*. Budapest: Corvina.

ZEICHENAUSTAUSCHBARKEIT UND ALLEGORIZATION BEI ATTILA JÓZSEF

CSONGOR LŐRINCZ

Eötvös-Loránd-Universität, Budapest
Ungarn

Der ungarische Dichter Attila József (1905–1937) hat nach bemerkenswerten avantgardistischen Experimenten eine Poetik der Wiederholung erarbeitet, die nicht nur aus verschiedenen Intertexten oder poetologischen Traditionsvorräten stammende Elemente, seien es Motive, Embleme oder einfache, ihren bildlichen Ursprung gleichsam löschende Syntagmen, in Beziehung setzt, sondern ein intratextuelles Gewebe aus eigenen Texten konstruiert, wo das jeweilige Gedicht immer auf mehrfache Weise mit den anderen verknüpft wurde.

Eine wichtige textuelle Implikation wäre dabei die Umstrukturierung der Position des lyrischen Ichs, insofern diese der unvorhersehbaren Temporalität der Zeichenwiederholung oder Austauschbarkeit unterworfen wird. Damit wird die Sprechinstanz der Gedichte immer mehr in ein rhetorisches Ich verwandelt, das die kognitive Verbindlichkeiten, beispielsweise die Durchschaubarkeit oder das Ordnen des zeitlichen Horizontes, hinter sich läßt, und in eine mehrstimmige sprachliche Performanz einmündet, die sich allerdings erst in der Arbeit des Lesens, in der Interaktion zwischen Text und Leser, entfalten kann.

Eine zweite poetologische Folge dieser Zeichenbewegungen und deren Inszenierung ist die Unabschließbarkeit der textuellen Konstellationen. Einzelne Gedichte des Dichters liegen in mehreren Fassungen vor, was jedoch nicht auf eine gewohnte ästhetische Perfektionierung schließen läßt, sondern einen Dialog zwischen mehreren Textfassungen konstituiert. In diesen wechselseitigen Beziehungen werden die Grenzen des einzelnen „Werkes“ fließend, eine gewisse Fragmentarität kommt zur Geltung, die grundsätzlich mit einer Pluralisierung des sprachlichen Gebildes einhergeht, also keineswegs nur eine ästhetische Dialektik zwischen Teil und Ganzem artikuliert.

Die Unabschließbarkeit des Textes *und* des Lesens setzt methodologisch voraus, daß die sprachlichen Materialitäten ihre disruptive Wirkung erst in einem nie lokalisierbaren Zwischenraum von Stimme und Text vollziehen können. Da der Text nie in einer wie auch immer gearteten Stimme aufgeht, hat dies zur Folge, daß der Status der lyrischen Stimme nur theoretisch lokalisierbar ist. Diese rezeptive Aufgabe kann aber keinesfalls mit Hilfe einer Formalisierung bewältigt wer-

den, da jede Verlautbarung des Textes schon dessen Lektüre voraussetzt und sich auf solche Weise gleichsam *vor* der Reflexion in einem nicht kontrollierbaren Geschehen befindet. Die hermeneutische Unhintergebarkeit des eigenen Vorverständnisses muß also mit den dekonstruktiven textuellen Momenten vermittelt werden, damit „Unlesbarkeit“ und wirkungsgeschichtliche Temporalität, Materialisierung und Verzeitlichung in eine produktive Verbindung treten können.

*

Die literaturgeschichtliche Untersuchung der im Lebenswerk Attila Józsefs verwirklichten poetischen Schreibweise könnte schwerlich vermeiden, sich mit jenen sprachlichen Veränderungen auseinanderzusetzen, die in der Periode von 1927–1932 auftreten. Obwohl die charakteristischen Beispiele für seine diskursive lyrische Rede in den Jahren 1932 bis 1933 aufkommen (beispielsweise die Gedichte *Reménytelenül* [Hoffnungslos], *Elégia* [Elegie], *Óda* [Ode]), sind die poetologischen Errungenschaften der vorangehenden Jahre nicht von den späteren Leistungen seiner Lyrik zu trennen, da die Komplexität und Neuartigkeit der poetischen Gebilde ihre Grundlegung in jener früheren Schaffensphase gewinnt. Wie die Rezeption bereits signalisierte, müßte man, obwohl es schon nicht mehr um die experimentelle Schaffensphase Józsefs geht, die angeführte Periode dennoch als einen „Übergang“ betrachten, der durch die hervorragendsten Werke „zu den [späteren] größten Gedichten hinüberführt“. ¹ Die Frage aber, inwiefern sich dieser poetische Wandel konkretisieren sollte, bekam hingegen keine beruhigende Antwort vom Interpreten. ² Es ist zugleich anzunehmen, daß die Umfunktionalisierung der lyrischen Sprechweise nicht in einzelnen Gattungsbeispielen zu suchen ist, da hier sich allem Anschein nach ein noch umfangreicherer Wandel vollzieht. Dieses den diskursiven Sprachgebrauch vorannehmende Moment könnte in Hinsicht auf die Doppelung von Referenz und Trope, Anschauung und Abstraktion mit den nicht nur im traditionellen Sinne allegorisierenden Verfahrensweisen bezeichnet werden.

Es fällt auf, daß gerade in dieser Periode das andere wichtige Verfahren, die poetische Grundhaltung dieser Lyrik dominant wird. Offensichtlich ist dieser poetologischer Zug nichts anderes, als die Zirkulation und die modulare Austauschbarkeit der verschiedenen Motive, Zeichen, Embleme und Syntagmen in den Zwischenräumen der Gedichte. Über die bloße Registrierung hinaus hat aber diese poetische Eigentümlichkeit in der bisherigen Rezeption keine interpretatorische Beachtung gefunden. Auf etwaige Ursachen kann an dieser Stelle nicht eingegangen werden. Im Hintergrund dieses Mangelercheinungen des scheint jedoch der Einfluß der Mimesis- und Repräsentationsästhetiken zu stehen, welche die Lyriklektüre stark beeinflusst haben, etwa die Subjekt-Objekt-Polarität aufrecht erhaltende von der Romantik ererbte „naturale“ Anthropologie, sowie die

traditionellen Schemata des lyrischen Selbstausdrucks und des substantiellen „Werkes“. Es kann daher nicht von Zufall gesprochen werden, wenn Józsefs allegorisierende-verzeitlichende Sprachattitüde keine interpretatorische Auswertung, nicht einmal eine besondere Beachtung in der Rezeption gefunden hat (einige isolierte Versuche Miklós Szabolcsi's ausgenommen)³, obwohl Ágnes Nemes Nagy schon früh und zwar jenseits der widerspruchsvollen Thesen der Schaffenspsychologie auf diese eigentümliche sprachlich-poetische Charakteristik aufmerksam gemacht hatte.⁴

Die Interpretation der erwähnten Zusammenhänge kann bei derartigen, sich auf keine besonderen Vorarbeiten stützenden Untersuchungen freilich nur innerhalb der Textanalyse dargeboten werden, weshalb wir uns im folgenden, die Ganzheit der lyrischen Produktion Attila Józsefs (in der obigen Zeitspanne) einschränkend auf eine willkürlich selektierte Gruppe von Gedichten konzentrieren. Diese Auswahl umfaßt mehrheitlich solche Texte, die gewisse „landschaftschildernde“ Elemente mit der Selbstbefragung und dem Sichverstehen des lyrischen Ich, gelegentlich auch die Instanz des „Du“ einbeziehend verknüpfen: *Öreg minden* [Alles ist alt], *Mióta elmentél* [Seitdem du weggingst], *Zuzmara* [Rauhrost], *Óh szív! Nyugodj!* [O Herz! Beruhige dich!], *Nyár* [Sommer], *Füst* [Rauch], später, im Jahre 1932: *Fagy* [Frost], *Ritkás erdő alatt* [Unter einem lichten Wald]. Auffallenderweise treten die selben Motive in Gedichten auf, die voneinander unterschiedliche Redestrategien und lyrische Kommunikationsweisen verwenden⁵. Erneut kann man behaupten, daß hier ein tieferer poetischer Vorgang vorliegt, der anhand von Gattungsprinzipien nicht aufgeklärt werden kann.

Die weitere wichtige geistige Tendenz der Gedichte aus dieser Periode ist die sich immer weiter differenzierende lyrische Auslegung der Zeitlichkeit. Implizit oder unmittelbar reflektiert der Großteil der Gedichte sowohl die Prozessualität als auch die Diskontinuität der Zeit, die „Vergänglichkeit“, und deren auf das lyrische Subjekt ausgeübte Wirkung, die Personifikation der „Zeit“ tritt häufig auf. Die Gedichte thematisieren einerseits den subjektiven oder lebensgeschichtlichen Dauer von Zeitlichkeit, andererseits deren intersubjektiven, bzw. historisch-gesellschaftlichen Aspekt. Der Wahrnehmung des zeitlichen Zustandswandels wird in dieser Hinsicht die größte Bestimmungskraft zuteil, die aus der subjektiven Perspektive des lyrischen Ich nach dem Schema der „Zeitphasenkonfrontierung“ artikuliert wird (oft schon im Titel angedeutet: *Alles ist alt*, *Als du weggingst*). Freilich, hier tritt jene Sprechweise der von Béla Németh G. gedeuteten späteren Lyrik noch keineswegs in Kraft, die die Aussage und Auslegung im Sinne der Orientierung zum Ende oder zum Nichts, also am Horizont der Negativität vereinigen würde. Von „Summierung“ oder von „gegenwärtiger Synthese“ kann nicht die Rede sein, da in diesen Gedichten eher die Unterbrochenheit der individuellen Lebenszeit, die kausale Absonderung der verschiedenen temporalen Zustände zu beobachten ist, ohne daß „die Zeitstruktur der individuellen

Seinsgeschichte“⁷ aufgewiesen würde. Aus diesem Grunde ist in Józsefs früheren Werken gegenüber der späteren „reinen“ Ausführung der Zeitphasenkonfrontation eine spezifische Konturlosigkeit signifikant: Teilweise läßt sich eine implizite Zeitphasenkonfrontation beobachten, in der die eine zeitliche Komponente – die Vergangenheit oder die Gegenwart – unbestimmt bleibt (*Alles ist alt*), teilweise gibt die exponierte Bildhaftigkeit des nominalisierten Sprachbaus Signale zu einer solchen zeitlichen Artikulation des im Gedicht Gesagten (*Rauh frost*). Dieses Zeitschema scheint dennoch mehr oder weniger charakteristisch für die überwiegende Zahl der Gedichte, die in dieser Weise zuallererst ein *Geschehen* oder einen Prozeß inszenieren. Durch die Einbeziehung der verschiedenen Landschaftselemente in die Temporalität des Subjekts lösen sich die Trennlinien zwischen dem „Ich“ und seiner Umwelt auf. In diesem Prozess kann sich das lyrische Subjekt nach dem thematisierten Rahmen erst in seinen Veränderungen, in einem sich selbst einbegreifenden Medium oder Beziehungssystem, etablieren. Der Geschehenscharakter sollte also nicht als eine Handlung oder Narration (miß)verstanden werden, sondern als gegenwärtiger Vorgang respektive als Gedächtnis einer früheren Situation, die in dieser nicht-identischen Kontinuität den Bezugsrahmen für die Selbstreflexion des lyrischen Subjekts bildet.

Wenn wir jedoch die nicht-phänomenalen Faktoren des lyrischen Textes in Betracht ziehen, dann leuchtet ein, daß dieses zeitliche Schema die wechselseitige Bedingtheit von rhetorischem Ich und tropologischem System nur in beschränktem Maße aufhellen kann. Die von statischen, oder zumindest identifizierbaren Zuständen markierte Gegenüberstellung von Zeitschichten kann nämlich – in seinem Transparenzverhältnis zum lyrischen Bewußtsein – eine kognitive Kontrollinstanz bilden, die die Dynamik der sprachlich-temporalen Divergenz in die Perspektive der Segmentierbarkeit zu ziehen trachtet. Die Gegenüberstellung von Zeitphasen ist immer an das Bewußtsein des jeweiligen lyrischen Subjekts gebunden, insofern sie sich der performativen Leistung des Textes (des Lesens) widersetzt.

Dieses Verhältnis ist aber keineswegs so einfach. Das Schema des in der Zeitphasenkonfrontierung repräsentierten Geschehens muß deshalb in einer eigenartigen Doppelgerichtetheit situiert werden. So erinnert einen die Disjunktion zwischen einer unwiederbringlichen Vergangenheit und der „nur“ (selbst)reflexiven Gegenwart formal gesehen an die inhärente Diskontinuität der Allegorie, an den Unterschied zwischen Bedeutung und Ausdruck, Bedeutung und Wissen. Die *Gegenüberstellung* von Zeitschichten als eine Dissoziation stammt möglicherweise aus der De-Figuration der anthropologischen Perspektive, aus der Erfahrung des die Intentionalität hinter sich lassenden sprachlichen Geschehens, zur selben Zeit aber, als zeitliche *Gegenüberstellung*, als die Tätigkeit des Subjekts, beengt sie die Vielstimmigkeit der sprachlichen Performanz. Die Konfrontation der Zeitphasen wird zu gleicher Zeit von dieser doppelten Beziehung bestimmt, was eine

sich permanent verändernde Asymmetrie zur Folge hat. Diese Ambivalenz kann mit der Figur der Selbstanrede in Beziehung gesetzt werden, die „gerade infolge der Einsicht in ihre Untauglichkeit zur rhetorischen Repräsentation der ästhetischen Erfahrung solcher Texte fähig wird“.⁸ Die apostrophische Konfiguration der erwähnten Gedichte ist auffallend reich an solchen Momenten der Unentscheidbarkeit, dieses Phänomen macht den Leser sofort auf die Komplexität der Beziehungen von rhetorischem Ich und doppelter – textueller vs. kognitiver – Temporalität aufmerksam.

Jener „Andere“ oder Dritte, der sich in der Defiguration der rhetorischen Struktur der Selbstanrede als nicht-anwesende, „unbekannte“, nicht-anthropomorphe Andere – bei Benn das Gedicht selbst als Angesprochene (vgl. *Immer schweigender*)⁹ – manifestiert, könnte hier die in keinem dinglichen Bezug aufgehende poetische Instanz der „Zeichenaustauschbarkeit“ sein. Die Motivverwaltung und die Emblematisationsverfahren dieser Gedichte setzen den Effekt des Zitierens oder Wiederholens in Gang, und auf diese Weise schaffen sie ein – vom Bewußtsein des lyrischen Ich unabhängiges – Gedächtnis der Wechselseitigkeit der Texte. Bereits hier kann vorausgeschickt werden, daß diese zirkulativ-allegorische Zeitlichkeit sich hauptsächlich in der Arbeit des Lesens vollzieht, insofern diese Form der Zeichenbildung immer schon im Gedächtnis der vorangehenden Kontexte, sowie – infolge der Reiteration – in der Setzung der Differenz „fundiert“ wurde. In diesem Zusammenhang nehmen die Zeichen und Embleme Materialcharakter an, d.h. der Index des Zitiertseins wird ihnen von vornherein eingeschrieben, insofern ihre Bedeutung erst als eine Funktion des gegebenen Kontextes, besser: der Multiplizierung der Kontexte zugänglich wird. Die so verstandene „Bedeutung“ ergibt sich also aus den Beziehungen zwischen diesen „wandelnden“, nicht-identischen Zeichen und nicht anhand eines übergeordneten Auslegungsmodus oder der Unterscheidung von sinnlicher und übersinnlicher Erfahrung. Es ist kein Zufall, daß ausgerechnet die allegorischen Motive des Warentausches. bzw. der „technischen Reproduzierbarkeit“ sich in den Gedichten vermehren. Eine industrielle Ikonographie kommt zur Geltung, aber mit veränderten Funktionen sowohl in ihrem Verhältnis zu der postromantischen naturalen Metaphorologie, als auch zu der Technikbeschwörung der Avantgarde. Dieses ikonische Potential geht meistens mit der Vorstellung der toten, von ihrer Bedeutung beraubten Dinge einher: „in seiner knöchigen Hand / schimmert ein Heller: mein schönstes Lied“ (*Öreg minden*), „puffend fällt die Holzschneite ab / und erstarrt weiß, sobald sie abfiel“ (*Mióta elmentél*), „hinter ihm wie viele stumme / kalte Brote und Blechschachteln, / ein Haufen erstarrter Dinge – / Schaufenster-Zeit“ (*Fagy*). Diese Art von Metaphorik ist der evidente Vorfahr der in der *Külvárosi éj* [Vorstadtnacht], in *Elégia* [Elegie] oder in *Téli éjszaka* [Winternacht] inszenierten mortifizierten Umwelt, sowie der vierten Strophe der Gedichte *Eszmélet* [Besinnung] und *Magad emészti* [Dich selbst Verzehrender].

Diese zitationelle-allegorische Selbstpräsentation der Gedichte erweckt eine eigenartige Unpersönlichkeitsvorstellung, obwohl die Ich-Perspektive meistens klare Konturen hat. Die teilweise ereignete Depersonalisierung fordert keine auffällige Abwendung von der Redeweise des Ich, obschon das in manchen Strophen oder in späteren Gedichten erfolgt (z.B. *Nyár*). Wahrscheinlich deswegen, weil hier auf keine von dem Subjekt unabhängigen Natur oder Gegenständlichkeit Bezug genommen wird, was durch das Wie der allegorischen Inszenierung ausgeschlossen wird.

Die betonte Künstlichkeit oder eventuelle Klischeehaftigkeit der Zeichenwelt der Gedichte, sowie die Aufhebung des präformierten Charakters der Emblematisierung dekomponieren gleichsam die organische, totalisierende Zeichenbildung und dezentrieren damit das lyrische Subjekt, da das Aufladen mit Bedeutungen solcher vom Zitiertsein markierten Motivketten notwendigerweise ein destruktiver, in einer gewissen Willkür fundierter Akt ist, durch den dem „Ich“ eine spezifische Anonymität eingeschrieben wird. Dies kann unter anderem an der modalen Unbestimmtheit der betont illokutiven und damit die Vorstellung der Persönlichkeit konstituierenden, aber unmarkierten Apostrophen und Sprachgebärden beobachtet werden. Die Notwendigkeit der temporalen Reflexion wird gerade von den allegorischen Disjunktionen gesetzt, die die Destabilisation des Ich hervorrufen. Andererseits aber versucht das Subjekt mithilfe des kognitiven Aktes der zeitlichen Gegenüberstellung die fragmentarisierende Wirkungen der ungleichzeitigen Gleichzeitigkeit zu vermeiden. Die Wahrnehmung des zeitlichen Risses repräsentiert den kognitiven Grund für die Stimme des Ich, wobei letztere nur so in funktionaler Weise mit den nicht-anthropomorphen, nicht-phänomenalen sprachlichen Momenten des Textes vermittelt werden kann. Die defigurative Kraft der zirkulativen Zeichenzusammenhänge ist im Vollzug des Stimme-Gebens und seiner Desartikulation erfahrbar: die Partitur des Textes kann erst von dieser doppelten Vermittlung bedingt zur Szene der ästhetischen Tätigkeit werden.

*

Im Gedicht *Öreg minden* (Alles ist alt) wird die Beziehung zwischen Zitieren und Emblematisierung in mehrfachen poetischen Zusammenhängen hergestellt. Hypothetisch könnte man die Hervorkehrung der sprachlichen Verhaltensweise der „Zeichenaustauschbarkeit“ mit diesem Gedicht beginnen lassen. Die figurative Leistung des Textes situiert sich hier schon in der Wechselseitigkeit von Trope und Referenz. Die deskriptiv-statische Allegorisation – „der alte Sturm stützt sich auf einen krummen Blitz“, „die Revolution hockt auf spitzigen Steinen, die zu werfen da sind...“ – kann als eine doppelte Beschreibung gewertet werden, aber gegen alle Statik setzt sich nach dem übergeordneten Interpretationscode eine tem-

porale Dissoziation durch („Alles ist alt...“). Über diese thematische Bemerkung können vielleicht die selbstreflexiven Möglichkeiten von „mein Lied“ („dalom“) hinausführen: die doppelte Bezüglichkeit – die „Revolution“ als zu einem „Bettler“ gewordene politische Disposition – weicht von der einfachen metaphorischen Identifikation ab, und zwar dadurch, daß die Verlagerung in das fiktional-selbstreflexive Medium des „Liedes“ den Unterschied zwischen der metaphorischen Substitution und der allegorischen Dualität offenbar macht. Letztere substituiert keine *Dingvorstellungen*, eher vollzieht sie den *Tausch* oder Wechsel verschiedener Deutungsmöglichkeiten (wie das von der Semantik des „Hellers“ suggeriert wird). Hier verändert sich die Richtung der tropologischen Operationen: statt des Sichtbarmachens des Abstrakten („Revolution“) kommt der umgekehrte Zug in Gang, der „Heller“ wird zu („meinem“) „Lied“. Diese tropologische Reversibilität macht die Grenze zwischen Trope und Referenz fließend und dekomponiert dadurch die organizistischen Erwartungen. Das Zusammenklingen von „Revolution“ und „Lied“ („forradalom“ – „dalom“) setzt dann eine zweite Substitutionsebene über die vereinfachende Unterscheidung von Sinnlichem und Abstraktem hinaus an, die wohl die Frage der sprachlichen Repräsentation in diesen Zusammenhang mit einbezieht. Der nicht-identische Bezug zwischen „Revolution“ und „(mein) Lied“ wird im textuellen Sinne ein Fall des im „Heller“ implizierten Bedeutungswandels. Die ursprüngliche Funktion der „Revolution“ wird durch das „Lied“ als „Heller“ umgeschrieben, freilich derart, daß der schon von vornherein doppelte tropologische Status der „Revolution“ als allegorischen Figur durch die Selbstreflexion in die Verdoppelung der Selbstironie übertragen wird. Die implizite Selbstreflexion der phonologischen Identifikation durch den Reim ermöglicht so einen dereferenzialisierten Zeichentausch. Die Unkontrollierbarkeit der sich *zwischen* den Zeichen konstituierenden Bedeutungsbildung untergräbt das subjektive-konstative Ordnen von Zeitverhältnissen: wenn die Referenz unbehindert zur Trope werden kann und umgekehrt, dann werden die Momente der unvorhersehbaren Erneuerung und Veraltung *gleichzeitig*, auf komplementäre Weise in die Semiose eingeschrieben. Dieses Wirkungspotential relativiert die der Gegenüberstellung der Zeitphasen zugrundeliegende Aufgliederung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Die Schichtung des lyrischen Ich ist im Begriff, sich aus dem symmetrischen Rahmen der Kontinuität und Diskontinuität zu befreien und in die durch Re-Zitation konstituierte allegorische Vergangenheit herüberzukommen.

Die dritte Strophe wechselt deshalb auf explizite Weise in die Ich-Redeweise über, so daß die Sehperspektive sich von außen auf das Ich richtet. Weil das Wie der Inszenierung die im Gedicht Gesagten unbestimmt läßt – die Möglichkeit der tragischen Lektüre wird nur aufgeboten, aber nicht erzwungen –, wird das Verhalten des Ich erst im Zwischenraum von Fiktion und Sichverstehen deutbar, also nicht durch die unimodale Konstatierung des zeitlichen Risses. Diese Doppelung

wird durch jene Ambivalenz gesteigert, die in der gleichzeitigen Identität und Differenz der „Revolution“ und des Ich durch die Wiederholung von „Hand“ in der dritten Strophe zu beobachten ist. In Hinsicht auf die Erwartung des möglichen Unterschiedes zwischen den beiden temporalen Zuständen könnte man der letzten Strophe den Vorzug geben: das lyrische Ich verabschiedet hier gleichsam sein früheres Selbst („Meine Jugend! Meine altarische Zeit!“). Auf diese Weise wird in den letzten drei Zeilen auch die Zukunft perspektiviert („und mein sterbender Staub wird zum Wasserfaden.“). Der rhetorische Status dieser Apostrophe ist doppeldeutig: durch die Stimme des pragmatischen Ich wird die Ambivalenz von „korom“ (‘Ruß‘, bzw. ‘mein Zeitalter‘) der tropologischen Beziehungen überantwortet. Obschon die Doppelheit von „korom“ (vgl. mit der Konnotationen von „Flamme“ und „Staub“) in den Vorstellungskreis der „Zeit der Jugend“, danach in die physische Vernichtung eingefügt werden kann, suggeriert der Wechsel von der Apostrophe zu prosaischer Identifikation jedoch die Diskontinuität von Intention und Bild (ganz zu schweigen davon, daß so die grammatikalischen Beziehungen der Zeile ambivalenter werden: die „altarische Zeit“ kann als die Apposition der „Jugend“ figurieren). Die folgende Kette von Bildern – „als ein zappelnder kühler Fisch bebt die Flamme in das Netz der Dämmerung“ – operiert wieder mit der mehrfachen Substitution und läßt ihre Verknüpfung mit der „Jugend“ und „sterbendem Staub“ unbestimmt. Die Semantik des Fisches im Netz hat eine doppelte Referenz: Sie gibt einerseits die Wahrnehmbarkeit des Wandels an, andererseits könnte das „Netz“ ikonisch die Einschreibung in das Beziehungssystem der allegorischen Zeichen bedeuten, das auch den Tod des Subjekts meint. Die surrealistisch anmutende, visuelle Identifikationsreihe behauptet aber nicht nur die simultane Entfernung oder Nähe der bildlichen Assoziationen, sie generiert eher den Konflikt von Anrede und Bestimmung, der zu der verschiebenden Wirkung des Zeichentausches führt. Die Apostrophe („Meine Jugend!“) wird ab- oder eingebaut in die Kette der allegorischen Substitutionen. Das alles wird von der szenischen Darstellung und Bildlichkeit in einem kompositionellen Rahmen erfaßt, in dem die unerwarteten Wechsel der Perspektiven – unpersönliche Rede, Zurückreflektierung des Ich durch das Du auf sich selbst, Anrede – den ästhetischen Wahrnehmungsmodus der Vielstimmigkeit voraussetzen (parallel zur Einstellung der Bilder: Von der allegorischen Deskription durch das statuenhafte Kniestück bis zu den surrealistischen Assoziationen vermittelt das Gedicht mehrere Repräsentationsweisen). Diese Erschaffung des Textes verstärkt wieder den Eindruck, daß hier im Rahmen einer nicht-identischen Struktur Elemente und Emblematisationsmomente verschiedenen Ursprungs zueinanderfinden: Das zeigt sich auch daran, daß die Reihenfolge der Strophen austauschbar ist. Nicht, weil die Registrierung des zeitlichen Zustandwandels auch unter diesen Befunden im Sinne der symmetrischen Gegenseitigkeit der drei Zeitphasen die gleiche bliebe, sondern, weil im Falle der Veränderung der Verbindungsmodi von Systemelementen diese

in andere und wieder andere Bedeutungszusammenhänge treten können. Das geschieht nicht im Sinne der zuständigen Loslösung oder der Kausalität als den Leitprinzipien der vom Subjekt vollzogenen Zeitkonfrontierung, sondern im Modus oder Medium der nicht-identischen Rückbezüglichkeit des intertextuellen Gedächtnisses, das von der Ich-Perspektive unabhängig ist.

Die Funktion der von verschiedenen Motivenwiederholungen konstituierten Bezugsrelationen läßt sich in Hinsicht auf die Rhetorik des Lesens folgenderweise bestimmen: Die Interpretation des Textes wird nicht von einem vermeintlichen „Wiedererkennen“, eher vom Zitiertsein, vom Index der Rekontextualisierung bestimmt. Infolge der Zitierung stoßen in den Texten mehrere Deutungsperspektiven und Kontexte palimpsestartig aufeinander, die zunächst nicht an die Anknüpfung von Bedeutungen, sondern an deren Konstitution appellieren. Die Schlüsselposition von *Öreg minden* [Alles ist alt] kann auch damit begründet werden, daß beispielsweise das Bild von dem ins Netz geratenen Fisch in späteren Gedichten auftaucht (z.B. in *Munkások* [Arbeiter] und *Háló* [Netz]). Die Texte modifizieren ihre Bedeutung wechselseitig, indem die reduzierten pragmatischen Signale in *Háló* die rhetorische Kompetenz des „Ich“ der dialogischen, zwischen mehreren dichterischen Traditionen vermittelnden Beziehungen aussetzen, während die temporale Auslegung hingegen ohne das Dazwischenkommen von *Öreg minden* oder *Munkások* nicht möglich wäre. Die pragmatischen Kontexte der drei Gedichte unterscheiden sich freilich in gesteigertem Maße. In *Öreg minden* könnte der „Fisch“ als das frühere Selbst des Ich vorgestellt werden, das „Netz“ aber gehört zum „Außen“. In *Munkások* funktioniert das Bild umgekehrt, indem das „Netz“ sich zum möglichst verinnerlichten, sogar sozialen Moment verwandelt („Unsere Nerven sind ein zuckendes Netz“). Der „Fisch“ hat im Vergleich zum „Netz“ eine objektiviertere Daseinsweise („der schlüpfrige Fisch der Vergangenheit“), die aber die Folge eines kognitiven Aktes, die des Gedächtnisses ist. In *Háló* ändert sich die Bedeutung oder inszenierte Rolle des Emblems selbst. Am Anfang ist es ein Besitz des Ich, dann formt es sich in ein depersonalisiertes, das Ich einschließendes Medium um.

Wenn durch diese Gedichte hindurch ein Prozeß festzustellen ist, dann könnte er in der Aufhebung der dinghaften Züge des Motivs konkretisiert werden, parallel zu den Wandlungen der lyrischen Sprechweise, von der die mehrschichtigen abstrakt-anschaulichen, tropologisch-referentiellen Relationen immer mehr auf komplexere Weise ausgenutzt werden. Die nicht-identische Iteration der Figuren und Embleme gewinnt ihre wirkliche temporale-zitierende Rolle erst im Medium dieses Sprachgebrauches. Die Redeweise der lexikalisch-stilistischen Verdoppelungen wird von den Wirkungen des jeweiligen Zitiertseins in die rhetorische Dimension überführt indem sie eine spezifische (de)figurative Kraft bekommt. Diese Zusammenhänge nach einem übergeordneten Code oder Vokabular der Zeichen- deutung zu kontrollieren, scheint ein besonders trügerisches Unternehmen zu sein.

Der Interpret läuft Gefahr, gerade die Ambivalenzen der rhetorischen Perspektive dieser Gedichte zu vergessen. Diese rhetorischen Verhältnisse können offensichtlich erst in der Interferenz mit der Vorstellung des lyrischen Ich zur Geltung kommen, denn nur so kann die Diskontinuität der Textstrukturen ihre differenzierende und zugleich neue Beziehungen konstituierende Wirkung ausüben. Das poetologisch wirkungsvolle Potential der Zeichenzirkulation, bzw. des (Selbst)zitiertens wird gerade von jener Tatsache bezeugt, daß ihre inskriptionell-temporale Wirkung im Zusammenhang von grammatischem, pragmatischem und rhetorischem Ich zum Vorschein kommt. Erst dadurch werden neue Möglichkeiten des Stimme-Verleihens vorgestellt. Die Wendung zur intertextuellen, rekontextualisierenden Poetik ist als Umbesetzung der textuellen Positionen des lyrischen Ich mit keiner einfachen Abwechslung eines lyrischen Paradigmas durch ein anderes gleichzusetzen, da keines von beiden „rein“ anwesend ist; eher sind sie in einem dialogischen, nicht-lokalisierbaren Übergang situiert. Obwohl die späteren Gedichte von der unpersönlichen Modalität gekennzeichnet sind, führt das nicht zu einer Hermetisierung, weil die Situierbarkeit des rhetorischen Ich von komplexeren textuellen Verhältnissen bedingt wird. In bezug auf die oben erwähnten Gedichte war dies schon zu sehen: Die Trope des „Netzes“ ist in seiner differentiellen Wiederholung mit der Sprechinstanz des Gedichts in Verbindung gesetzt und zwar in einer Weise, die gerade infolge des intertextuellen Bedingtheits – nicht einer bloß im „figürlichen“ Sinne aufzunehmenden Semantik – die Grenze zwischen dem „Ich“ und seiner zeichenhaften Umwelt bzw. dem Anderen abbaut. Das Zeichen oder Emblem bricht dank seines jeweiligen Zitiertseins aus den vergegenständlichenden Horizont und situiert das Ich in jenem Zwischenraum, von dem die Möglichkeiten der Trennung zwischen Innen und Außen zu gleicher Zeit behauptet und gelehnt werden. Im Zusammenhang mit diesem textuellen Geschehen wird die Einheit des Ich aufgelöst und die Sprechinstanz in ein „Inter-subjekt“ umgewandelt. All das manifestiert sich wiederum in jenem Moment, in dem der Kontext des Sich-Verstehens vom lyrischen Ich zu einem Spielraum der temporalen Verdopplung im Sinne von Vergessen und Erinnern wird, freilich nicht als eine „innerliche“ Dissoziation des selbstgenügsamen Subjekts, die auf immanente Gründe zurückzuführen ist, sondern als Folge der Einsicht, daß der temporale Vergangenheitscharakter der Zeichen und deren Beziehungen nicht mit der ontischen „Vergangenheit“ gleichzusetzen sind. Vielmehr übt der gleichsam strukturelle Vergangenheitscharakter seine Wirkung „als Memorisation“ infolge der materiellen Einschreibung aus, die „die Verinnerlichung der Erfahrung für immer hinter sich läßt“. ¹⁰ Die Vorstellung der „Vergänglichkeit“ und die temporale Distanz der Zeichenzirkulation beruhen laut ihrer Selbstinterpretation auf verschiedenen sprachlich-zeitlichen Erfahrungen. Jene zeitliche Trennung, die vom Problemkreis der „Vergänglichkeit“ thematisiert wird, kann vom Glauben an die evokative Kraft der Sprache auch in negativer Hinsicht kontrolliert, im Horizont

der „Erinnerung“ gehalten werden. Die allegorische Zeichenkonstitution interpretiert hingegen die zeitliche Disjunktion nicht nur als Artikulationsmodell, sondern radikalisiert sie in der Dimension der Sprache: sie setzt die kognitive Funktion der vielstimmigen sprachlichen Performanz aus und stellt zugleich die Möglichkeit der Sonderung, die Zuständlichkeit überhaupt in Frage.

*

Wenn die Diskontinuität dieser Texte nicht bloß in einer vermeintlichen kognitiven Dissonanz, sondern in der Differenz zwischen den zirkulativen-intertextuellen Zeichenverhältnissen und der subjektiv-modalen Perspektive zu suchen ist, muß auf dem Wege zu den späteren großen Gedichten der Unterschied zwischen der Stimme und dem tropologischen System der Texte in den Vordergrund der Untersuchung gestellt werden. Diese wechselseitige Beziehung kommt nach dem Aufsprengen der Aura und der Autonomie des „Werkes“ in Gang. Die Wirkungskraft der allegorischen Verdopplungen kann nicht anhand von immanenten ästhetischen Kategorien gedeutet werden, da diese poetische Verfahrensweise aus der Dialektik von Mannigfaltigkeit und Einheit heraustritt, um ins Medium der nicht-identischen „Reproduzierbarkeit“ zu geraten. Dieses Moment bekommt erst dann eine besondere Rolle in der Rezeption, wenn die Grenzen des singulären „Werkes“ selber fließend werden, wie es z.B. im Falle solcher Gedichte geschieht, die in mehreren Fassungen vorliegen. Man sollte aber nicht vergessen, daß diese variationsfähigen Gebilde im Spielraum der oben angedeuteten Poetik ins Dasein treten, auch wenn sie für „deutungswürdiger“ gehalten werden. Ihre Interpretation soll also aus den traditionellen Schemata der ästhetischen Perfektion heraustreten und sich mehr auf die hermeneutischen Zusammenhänge des Umschreibens beziehen. Wenn nun die Erwartung der Vervollkommenung trotz dieser Umstände aufrechterhalten wird, dann soll sie nicht das Axiom der „verdinglichenden“ Perfektion, sondern die Paradigmatik der zwischen mehreren Textformationen vollzogenen *Übersetzung* verfolgen.

Aus diesem Gesichtspunkt fällt auf, daß in mehreren, um 1930 entstandenen Gedichten und in ihren Umschreibungen,¹¹ im Spielraum der verschiedenen Varianten die inneren hermeneutischen Verhältnisse des virtuellen Textes problematisiert werden. Nicht die ästhetische Ökonomie der punktuellen stilistischen Verbesserungen hat die größere Tragweite, obwohl die Philologie sich fast ausschließlich hierauf konzentrierte, sondern die Bedingtheit des Lesens im Zusammenspiel von mehreren Kontextmöglichkeiten. Oft sind es jene Figuren, seien es Textfragmente oder Zeilen, der betont subjektivistischen Mitteilungsweise, die die Aufmerksamkeit durch ihre Zirkulation von einem Gedicht zum anderen auf sich lenken und die nicht viele Veränderungen durchmachenden Gedichtfragmente

gleichsam mit dem Index der Vokalisierung versehen, wie es z.B. in Gedichten wie *Nyár* [Sommer], *Favágó* [Holzfäller] und *Fagy* [Frost] zu beobachten ist. Diesen Gedichten werden nicht mehr aus dem Diskurs des lyrischen Ich stammende Titel vorangestellt (wie z.B. *Mióta elmentél* oder *Óh szív! nyugodj!*), weit eher treten unpersönliche Embleme an die paratextuelle Position des Titels. Der entscheidende Nachdruck wird also dem veränderlichen, austauschbaren Charakter der Interaktion von Text und Stimme-Verleihen in diesen intertextuellen Verhältnissen gegeben, der sich meistens in den markierten apostrophischen Gedichtabschlüssen findet. Freilich, die „inneren“ hermeneutischen Beziehungen des jeweiligen Textes werden deswegen mindestens im selben Maße zu „äußeren“, insofern die Möglichkeit der Sinnbildung nicht von dem ästhetischen „Scheinen“ des selbstidentischen Werks garantiert wird, da die Resemantisierung die Auswirkung des fragmentarisierenden-umschreibenden Potentials der unvorhersehbaren Kontextwandlungen ist.

Im Gedicht *Nyár* bezieht sich die exponierte Aussage des Ich („Und doch wird mein Sommer voll...“) auf einen beinahe unpersönlichen Text und vollzieht damit den semantisierenden Akt des Stimme-Gebens. Der Status dieser Zeile läßt sich folglich als eine zum Bild gefügte Überschrift interpretieren, ihre Verbindung zur depersonalisierten Bilderwelt kann nur allegorisch sein, auch im Sinne der auffallenden Gebrochenheit des pragmatischen Modus. In einer der Fassungen des Gedichts war die Dominanz der subjektiven Modalität fast in der ganzen Schlußstrophe ausgebreitet („der Himmel grollt, schon blitzt es toll, / Genossen, was? Das Sensenblatt!“). Sie funktionierte als der markierte Interpretant des früher Gesagten: „der Sturm hockt auch still im Laub“. Es ist offensichtlich, daß die asymmetrische Verbindung von Text und Stimme sich in der Differenz von Sagen und Bedeutung manifestiert. Die *Medvetánc*-Fassung des Gedichts läßt das apostrophische Moment der letzten Zeile beiseite und ersetzt sie durch ein in den Inszenierungscode des Textes passendes Motiv: „und blitzt oben – blau, flüchtig – der Winter auf“. Dieses „Element“ ist freilich eines der häufigsten Motive Attila József's, das infolge der mehrfachen Reproduktion eine materielle Schwerkraft erhält. Diese Materialität ist als Folge der Multiplikation der Lesbarkeit anzusehen, seine Wirkung stammt genau aus seinem „Monument“-Aspekt, aus dem Löschen der Grenzlinie von gewußten und virtuellen Bedeutungen, Gesagtem und Ungesagtem. Der Tausch der Zeile kann also nicht bloß „ästhetisch“ begründet werden, weil er das wichtigste Moment der Interdependenz zwischen Gesagtem und dessen Rhetorik bedingt, er bringt die Textualisierung der lyrischen Stimme mit sich.¹² Zum Faden der Auslegung wird mit großer Wahrscheinlichkeit nicht das Sich-Verstehen des Subjekts, die in der kausalen Übereinanderprojizierung von zeitlichen Zuständen interessiert ist, sondern die Aufhebung der Selbstreflexion in dem über sie hinausgehenden Geschehen und umfassenden Medium. Die weitere Beschränkung der Ich-Perspektive in der „endgültigen“ Fassung, das Weglas-

sen des Aufrufezeichens der Zeile („Und doch wird bald mein Sommer voll“), sowie das Ausgesetztsein dem überpersönlichen Element („dann *fährt* der Wind [mit mir] auf Teufelsrad“) sind in dem obigen Zusammenspiel von Rhetorik und Pragmatik zu deuten, ebenso wie die Verschiebung von subjektivem „*mein* Sommer“ zum materiellen „Winter“.

Es ist anzusehen, daß die textuellen (Aus-)Tauschbewegungen in der Dimension der Übersetzung zwischen differenten Kontexten und nicht nach teleologischen oder einseitig hierarchisierenden Leitprinzipien verlaufen; und ferner, daß das Lesen als hermeneutische Tätigkeit vorausgesetzt wird. Die Übersetzung *zwischen* den Texten in der Interaktion von Stimme und Text kann eigentlich als Übersetzung *innerhalb* des Textes gekennzeichnet, ja der Text des Gedichts selbst kann als „Ergebnis“ dieser Übersetzung(en) aufgefaßt werden. Die textuelle Reproduzierbarkeit kann also, da sie die Schemata der Vergegenständlichung aufhebt, als ein eminentes hermeneutisches Problem qualifiziert werden, indem sie die traditionellen Formeln der Lektüre der Lyrik in Frage stellt und damit ihre Umformung impliziert. Für das Übersetzungsverhältnis zwischen der Partitur der allegorischen Textstruktur und der Rhetorisierbarkeit der Apostrophe(n) kann der *Favágó* ein weiteres Beispiel geben, obwohl hier dem *Nyár* gegenüber eine gewisse Stabilität des vokalen Modus besteht. Der Schluß des Gedichts konkretisiert das inszenierte Bild und das Geschehen in beiden Fassungen grundsätzlich anders: Die Momente der Zeilen „so hau den Stamm [das Kapital]¹³ um...“ und „was geht uns an, daß der Kummer uns beißt“ verhalten sich im pragmatischen Sinne konträr zueinander („Hau auf das Schicksal ohne Plärren...“ vs. „Schlag dich dem Schicksal an...“). Die semantischen Implikationen der beiden apostrophischen Konkretisationen können, wie im *Nyár*, als Signale des weltanschaulichen Wandels der Lyrik Attila József's gelten, ihre Wahrnehmung kann aber von der Umformung des Status der Stimme nicht getrennt werden. Der Ausgang der zweiten, im Zeichen der „Prolibewegung“ endenden Fassung unterscheidet sich freilich von der Endformung von *Nyár*, sie baut aber auf paradoxe Weise gegenüber der früheren Variante eine komplexere Struktur auf. Das Weglassen des Anthropomorphismus „des Frostes Axt“ („schwappt der Gott und fliegt“ vs. „Graumorgen schwappt, fahl glänzen Späne-“) geht mit einer offeneren Konotierbarkeit einher (der Bezug auf Transzendenz kann so auch nachvollzogen werden), so daß die Interpretation des nicht spekulär-symmetrischen Verhältnisses beider im menschlichen und im Sinne der „Natur“ verstandenen Axt möglich wird. Die semantische Bestimmung der verdoppelten Axt, präsent zugleich als Referent und Trope, hängt größtenteils von der Funktion des Schlusses ab. Die subjektive Aussage der früheren Fassung trennt die anfangs gemischten anthropomorphen und desanthropomorphen Komponenten („Es sprühn Erd, Himmel, Augen, Stirn“) in der Nachträglichkeit des Schlusses voneinander ab und klammert das Gedicht in eine Szene, in der der Mensch zumindest kognitiv die Oberhand gewinnt: „nur die Wüste schreit, / der Mensch

sieht lächelnd um“. Die spätere Fassung schließt hingegen mit einem desanthropomorphen Bild und beläßt die Wechselseitigkeit der doppelten Beschaffenheit („Das breite Haubeil lächelt nur“). Hier könnte die Doppelung von Mensch und Mittel auf totalisierende Weise verschmolzen werden, doch die frühere Ambivalenz von „Axt“ kann nicht gänzlich aufgehoben werden, besonders wenn man die nicht-organische Loslösung des „Reisigs“ vom „Baum“ in Betracht zieht. Der Imperativ „So hau den Stamm um...“ ertönt nämlich als Antwort und Versprechen („Wenn du auf das Schicksal haust, dann...“) im Gegensatz zu der monologischen, obwohl nicht im Namen der „Bewegung“ gesagten Aufforderung der früheren Fassung, obschon infolge des Plurals auch dort schwer zu entscheiden ist, ob „mein Herz“ Selbstanrede ist oder den Bezug auf einen Anderen darstellt. Die Unentscheidbarkeit des tropologischen Status von „Axt“ ist also durch die Wiederlektüre vom jeweiligen Schluß bedingt. Beispiel von *Favágó* kann auch so verstanden werden, daß die allegorische Textpartitur mit der Rhetorisierbarkeit der „Stimme“ keinen polaren Gegensatz bildet. Die materielle Komplexität der ersteren kann von dem mehrfach ermöglichten Stimme-Geben offenbar gemacht werden. Die Tatsache, daß die lyrische Stimme polikontextuell überholt wird, provoziert das Lesen in der textuellen Dimension dadurch, daß deren Materialität in den unvorsehbaren und vielstimmigen Prozeß der Aktualisierung eintritt.

Dieses differente Zusammenspiel von Lesen und Stimme-Geben kann auch in Hinsicht auf das Verhältnis zwischen den beiden Fassungen von *Fagy* [Frost] beobachtet werden. In diesem Gedicht ermöglicht das refrainartig wiederkehrende Wort „Zeit“ im Zusammenhang mit der gesteigerten Diskursivität keinen kontinuierlichen Aufbau irgendeines „Anblicks“. Die Grammatik des Textes deutet schon darauf hin, wie z.B. in der zweiten Strophe mit der Formulierung „gegenwärtige Zeit“, daß die kausal-narrative Bezugnahme auf die Gesagten keine relevante interpretatorische Möglichkeit sein kann. So wird der Kontext der Auslegbarkeit der „Zeit“ von der Gewalt des Erfahrungshorizontes „Wetter“ freigesetzt und geht in die Gleichzeitigkeit der nicht-gleichzeitigen Seienden über; dies bringt die Aktivierung der allegorischen Bedeutungsverhältnisse mit sich. In der dritten Strophe der früheren Fassung ist in Bezug auf die imaginative Inszenierung des Geld-Motivs nicht zu entscheiden („Worte einer großen Silbermünze, / verklingender spröder Knall / auf einem schrecklichen Marmortisch / diese Zeit, diese nicht-Zeit.“), als ob der „Marmortisch“, also ein grundlegend relationelles Moment, der Interpretant der „Zeit“ wäre. Die „Zeit“ erscheint so im Zeichenaspekt des Geldes als eine Substitution des Nicht-Gegenwärtigen und untergräbt jedwelche reflexive Synthese. Der nicht-referentialisierbare Charakter der „Zeit“ („diese Zeit, diese nicht-Zeit“) zeigt sich folglich auch in dem Sinne, daß die semantischen Indices der Zuständlichkeit, der augenblicklichen Erscheinung („diese aufblitzende, diese Messer-Zeit“) und der Kontinuität („auf der Schleifmaschine schreiende Zeit“) gleichzeitig zur Geltung kommen, sowie die Merkmale der materiellen

Visualität („Schaufenster-Zeit“) und des auditiven Moments („trommeln“, „ihre Worte“, „schreiend“). Der künstliche Anblick verbindet sich genau mit der Stimmlosigkeit und mit der materiellen Zeichenhaftigkeit („geschmiedet“, „Eisen“, „Blech“, „Marmor“). Folglich werden die auditiven Vorstellungen zu Agenzien des Transitorischen, bzw. der Diskontinuität. Die semantisch-tropologische Unentscheidbarkeit geht mit der rhetorischen Destabilisation einher. Im Medium des depersonalisierten Sprachgebrauchs macht die allegorische Verselbständigung der „Zeit“ genau die Deixis des lyrischen Ich unentscheidbar und destruiert somit die sinnstiftende Kraft der subjektzentrierten Vokalität. Könnte der markierte Vokativ der letzten Strophe in der zweiten Fassung als eine subjektive Reflexion oder als Aufforderung hinsichtlich der medialen Verhältnisse des Textes figurieren, so setzt die dritte, die *Medvetánc*-Fassung dieses vokale Moment, den markierten Index der „Stimme“ der in der früheren Fassung mit dem „Text“ eingegebenen Kontinuität entgegen. Der Zwischenruf „Und man schreit“, sowie das Zitieren der pragmatisch markierten Rede lassen vermuten, daß die Möglichkeit dieser sprachliche Rolle nicht problemlos dem vom Text bedingten rhetorischen Ich zugeschrieben werden kann. Hier kann man nicht so sehr gegenständliche Substitutionen im Prozeß der Übersetzung zwischen der Fassungen beobachten, vielmehr ist die Zugänglichkeit der „Rede“ oder Stimme das Phänomen, das in der materiellen Coden des Textes virtualisiert wird (s. Anführungszeichen). Die Veränderung der Zeile „Diese Zeit, diese Zeit...“ zu „– Was für eine Zeit – welche Zeit –“ vermittelt auch die disruptive Wirkung des depersonalisierten Mediums. Es scheint folglich so, daß der Wandel zwischen der beiden Fassungen von *Fagy* als eine poetologische Einsicht interpretiert werden kann, laut welcher die sprachlich-temporale Seinsweise der Figurenbewegungen oder „Re-produzierbarkeit“ einen Kontext des Sichverstehens des Subjekts setzt, in dem die überlieferten Handlungsmuster nicht mehr gelten. Gerade weil diese Muster die Autarkie des Subjekts und dessen der sprachlich-zeitlichen Erfahrung historisch *vorausgehenden* Formen voraussetzen, verwerfen die veränderten anthropologischen Verhältnisse dagegen die Subjektvorstellung der differierenden Verschiebung. So ist es klar, daß die Veränderungen des „Weltbildes“, bzw. der Ideologie erst in ihrer Bedingtheit seitens des textuellen Mediums historisiert werden können.

In solchen Gedichten wird der Status des rhetorischen Ich immer impliziter, aber auf eine Weise, die grundlegende Fragen der Rezeption aufwirft, in die gemeinsamen Zusammenhänge der subjektabhängigen Zeitlichkeit und der zirkulativ-allegorischen Temporalität eingeschrieben. Die erste persönlich anmutende Aussage in *Nyár* („Und doch wird mein Sommer voll...“), die letzte Zeile von *Fagy* („– Welche Zeit – was für eine Zeit–“) oder die einzige, nicht mehr auf der Ebene der Aussage, eher auf der der Modalität pragmatizierbare Zeile im *Ritkás erdő alatt* [Unter einem lichten Wald] konfrontieren den Leser mit der Rezeptionsproblematik des Zeichentausches *als* Zitieren. Nicht nur die Verhältnisse des prag-

matischen und rhetorischen, sondern auch die des grammatischen Ich werden immer wirkungsvoller von der Iterationstruktur der Emblematisierung differenziert. Das Stimme-Verleihen in der textuellen Inszenierung der erwähnten Gedichte bewegt sich stets in einem nie festlegbaren Kontext, evoziert ihn, ist aber zugleich von ihm bedingt: Die Aktualisierung seines jeweiligen intertextuellen Gedächtnisses veranlaßt seine Verschiebung. In diesen Gedichten trägt die Gegenwärtigkeit des „Ich“ bzw. der persönlichen Modalität und ihre Beziehung zur anderen Fakten des Textes die Merkmale des Unorganischen in sich, und erst so verwandelt sie sich zum Verhältnis zwischen Inskription und Kontext, Grammatik und Text. Die Figurenbewegung wird über die bewußte Zitierung hinaus zur Wiederholung, indem die indirekten Apostrophen oder die in pragmatischem Sinne an den Sprecher zu bindenden Aussagen sich in ihrer Unentscheidbarkeit als rhetorische Möglichkeiten präsentieren, weil in ihren asymmetrischen oder nicht-organischen Beziehungen zur Bildlichkeit bzw. den tropologischen Verhältnissen genau auf deren Wiederholbarkeit, auf deren verschiedene Kontextualisierungsmöglichkeiten hinweisen. Das Moment der Partialität schreibt sich ins Lesen gleichsam von der Zukunft her ein. Die Möglichkeit der Reiteration schließt ein, daß im Prozeß der Zitierung „die Gewinnung einer neuen Fremdheit des Zitierten“¹⁴ erfolgt, die Iteration schreibt in den Text einen internen Abstand ein. In Anbetracht dessen, daß die Wiederholung zugleich Re-Iteration ist, wird die Autonomie des Stimme-Gebens als das Rezeptionsfundament der Selbstbegründung des „Werks“ von diesem allegorischen Zug dementiert. Diese Unsituierbarkeit des Stimme-Verleihens kann sich dem Wesen nach als Aufgegebenes erst im Vorgang des Lesens, bzw. des fragenden Verstehens erweisen.

Die Unbestimmtheit und Komplexität von rhetorischem Ich, tropologischem System und kompositioneller Ordnung in *Eszmélet* [Besinnung] konditioniert bekanntlich die hier zutage tretende anthropologische Sicht. Die Verzeitlichung des anthropologischen Horizonts kann als poetische Konsequenz der iterationellen Figurendynamik interpretiert werden. Die Loslösung von der Verbindlichkeit des Ursprungs oder der Dichterrolle hat keineswegs das Wiedererlangen der Integrität des Subjekts, sondern dessen neuartige Bedingtheit zur Folge. Die Semantik des „gefundenen Gegenstandes“ kann als analog mit der Seinsweise der aus früheren Bedeutungszusammenhängen austretenden und in andere Kontexte hinübergehenden, endgültig nie fixierbaren Zeichen und Figuren betrachtet werden. Wenn das temporale „Werden“ des „reifen [gewordenen] Menschen“ nur in solcher telosfreien Zeitlichkeit möglich ist („nur was sein *wird*, ist eine Blume“), so ist die anthropologische Situation zu gleicher Zeit als Eingeschlossenheit und im Zusammenhang damit dem Anderen Ausgesetztsein („der weiß, daß er zum Tod das Leben / nur als die Draufgabe erhält, / die man, fundgleich, zurückerstellt, / bewahrt für unbestimmte Frist...“)¹⁵ von Belang. Sie beweist also nicht die Polarität autonomer Subjekte oder die ordnende Funktion der Reflexivität, sondern die Verbundenheit

der Andersheit mit ihrem jeweiligen Kontext. Die doppelte zeitliche Situierung des „gefundenen Gegenstandes“ kann somit zur Selbstreflexion der sich in den zirkulativen-zitationellen Zusammenhängen konstituierenden ästhetischen Erfahrung erhoben werden. Es ist wohl kein Zufall, daß im Gedicht *Azt mondják* [Man sagt] vom Ende 1936, das als ein nachträglicher Hypertext der *Besinnung* (und anderer Gedichte des Dichters) gelesen werden kann, im Rahmen der reflektierten Selbstinszenierung („Als ich geboren bin, habe ich einen Messer in der Hand – / Man sagt, das sei ein Gedicht“), in der, nach dem Titel pragmatisch, aber im Text auch rhetorisch verwirklichten Dialogizität die Vorstellung des „gefundenen Dinges“ in das Beziehungssystem des Gedächtnisses und der intersubjektiv-temporalen Wechselseitigkeit verlegt wird: „Ich behalte und vergesse nichts. / Man fragt, wie das möglich sei? / Wie auf diesem Boden bleibt, was ich fallenlasse, – / wenn ich nicht, du findest es“. Die Verbindung von Lesen und Zitieren setzt also im Raum der Diskontinuität und nicht-identischer Stetigkeit die Möglichkeit der Veränderung des die Aura des „Werks“ und der „Persönlichkeit“ hinter sich lassenden lyrischen Textes voraus.

Anmerkungen

1. Sándor Szigeti Lajos: *Modern hagyomány* [Moderne Tradition]. Budapest, 1995. 186.
2. Vgl. z.B. die Zurückweisung des Begriffs des „lyrischen Realismus“ in der Rezension von Ernő Kulcsár Szabó: *Az újraértés küszöbén* (Szabolcsi Miklós: *Kemény a menny*) [*An der Schwelle des Neuverstehens*] *Irodalomtörténet* 1996/1–2. 254.
3. Vgl. z.B. den letzten Band seiner Monographie: *Kész a leltár. József Attila élete és pályája 1932–1937* [Das Inventar ist fertig. Das Leben und Laufbahn von Attila József 1932–1937].
4. Laut Á. Nemes Nagy kehren die Motive „nicht bloß deshalb“ unaufhörlich wieder, „weil ihr Bild ein Summieren der Seinsempfindung des Dichters ist, sondern weil er ein solcher Gedichtsgestalter ist, der liebt, seine Erzeugnisse auszuprobieren. Nicht nur einzelne Syntagmen, sondern auch Gedichtteile, fertig ausgearbeitete Strophen werden von ihm auf seinem dichterischen Schachbrett hin und her geschoben, eingefügt in dieses oder jenes Gedichtfeld.“ *József Attila pillanata* [Das Augenblick Attila Józsefs] Á. Nemes Nagy: *Szó és szótlanság* [Wort und Wortlosigkeit]. Budapest, 1989. 420.
5. Wie darauf Miklós Szabolcsi verwiesen hat, in seiner Monographie *Kemény a menny* [Der Himmel ist hart]. Budapest, 1992.
6. Béla G. Németh: *Még, már, most* [Noch, schon, jetzt]. Ders.: *7 kísérlet a kései József Attiláról*. [7 Versuche über den späten Attila József] Budapest, 1982. 174–177.
7. Ebd. 190. Diese Charakteristik der späten Lyrik könnte wahrscheinlich als die poetische Zurückversetzung in den Modus der „Erinnerung“ verstanden werden (vgl. *Talán eltűnök hirtelen* [Vielleicht verschwinde ich mit einem Mal]). Freilich ist damit kein Sprechenlassen der sog. „Innerlichkeit“ gemeint, da die gnomische Sprechweise, die Symmetrie der Metaphorisierung mit der wertenden Perspektive und die Konsistenz des Schemas von „noch-schon-jetzt“ diese Gedichte gleichsam als Produkte der poetischen Sprechsituation der transzendentalen Reflexion (Husserl) enthüllen.
8. Zoltán Kulcsár-Szabó: *A Te lírai alakzatának kérdéséhez* [Zur Frage der lyrischen Figur des

- Du]. Ders.: *Az olvasás lehetőségei* [Möglichkeiten des Lesens]. Budapest, 1997. 50.
9. Ebd. 47.
 10. Vgl. Paul de Man: *Zeichen und Symbol in Hegels Ästhetik*. In: *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt a. M., 1993. 55.
 11. Vgl. im späteren Band des Dichters, mit dem Titel *Medvetánc* [Bärentanz], 1934.
 12. Die Zeile „dann fährt der Wind [mit mir] auf Teufelsrad“ kann gleichsam den ikonischen Interpretanten der Ablösung von dem organischen Ursprung und des Hineingeratens in die unkalkulierbare, nicht-subjektive Temporalität darstellen; die Verben haben Prozeßcharakter, die Diskontinuität – „aufblitzt“ – deutet auf den überindividuellen „Winter“ hin, im Gegensatz zu „mein(em) Sommer“. (Die Übersetzung von *Nyár* stammt von Géza Engl. S. Attila József: *Gedichte*. Budapest, 1978. 70.)
 13. Im Ungarischen sind „Stamm“ und „Kapital“ Homonymien, in beiden Fällen läßt sich das Wort „tőke“ verwenden. (Der *Favágó* wurde von Franz Fühmann ins Deutsche übertragen. S. Attila József: *Gedichte*, 65.)
 14. Vgl. Bettine Menke: *Das Nach-Leben im Zitat*. In: A. Haverkamp–R. Lachmann (Hg.): *Gedächtniskunst*. Frankfurt a. M., 1993. 96.
 15. Die deutschsprachige Übersetzung von *Eszmélet* stammt von Franz Fühmann. Vgl. ders.: *Gedichte und Nachdichtungen*. Rostock, 1993. 285–288.

THE CONCEPT-OF-SUBJECT IMPLICATIONS OF READING REWRITTEN POETIC IMAGES AT THE END OF THE 1920S

ISTVÁN DOBOS

University of Debrecen, Debrecen
Hungary

The choice of *Az Istenek halnak az ember él. Tárgyi kritikai tanulmány Babits Mihály kötetéről* [Gods Die and People Live On: A Critical Essay on Mihály Babits's Collection of Poems] by Attila József as a particularly suitable text for illustrating the subject matter denoted in the title of the present lecture does not require extensive justification. In this unconventional critical piece Attila József subjects Mihály Babits's poetry to devastating criticism. What's more, he rewrites and "corrects" the poetic images of Babits. The readings that take the biographical motives in the critique for their point of departure – i.e., the personal motivations of the previous generation and the iconoclastic Attila József – are unable to properly uncover the poetic dimension of this linguistically multi-leveled text. The critical piece was written in December 1929, in other words during József's artistic period between 1927 and 1930. According to Ernő Kulcsár Szabó's concept of the history of the lyric genre, it is in this period of Attila József's poetry that the struggle between "the image-based and the montage-based lyrical language uses and view of the world" occurs, which is then "followed by the formation of a 'discursive language use' with a basis in the speech-like tone."

The choice of topic thus seems particularly valid even from this aspect, since it is not at all self-evident how the reading process establishes the poetic interrelationships discernible for the reader between the methods and the systems of rules of image representation and the position occupied by the lyric "I" written into the poetic language.

In my presentation, I will consider as my primary concern the unraveling of the concept-of-language and the concept-of-subject implications deducible from the rhetorical examination of rewritten images. In a longer study I have already analyzed in detail the entire text of Attila József's critique, which I cannot undertake to reproduce here for obvious reasons. At present, I will restrict myself to offering a relatively more detailed introductory analysis, which will provide an outline of reading-rhetorical questions related to the poetics of rewritten images. Then I will illustrate these with a sample of excerpts.

Attila József furnished his most profound analysis about the system of images in *Gondok kereplője* [The Rattler of Anxieties], where he rewrote the first stanza of the poem in two steps.

The original text goes like this:

A csupasz fák csúcsa mint tűk hegye bök be
 az égi flanellba:
 Az Isten a földet hóba és ködökbe
 puhán becsavarta,
hogy óvja azt a pár maradék plántáját,
amit az ember nem
irtott ki még, s amik a bús tavaszt várják
szabadon vagy kertben.

[The tips of naked trees, like the points of needles, stab into
 the celestial flannel:
 God has softly wrapped the ground into
 snow and fogs,
so as to protect his few remaining plants
that man has not
as yet eradicated, and which await the sad spring
in the open or in the garden.]

In the first version by Attila József the stanza cited above is transformed as follows:

Az Isten a földet puhán becsavarta
 égi flanellba,
 ráfonta, kötötte havát, ködét,
 hogy óvja azt a pár maradék plántáját,
 amit az ember
 nem irtott ki még.

[God has softly wrapped the ground
 into a celestial flannel,
 having woven his snow and fog around it,
 so as to protect his few remaining plants
 that man has not
 as yet eradicated.]

The second version reads:

Csupasz fák gémberekő ágát
 puha gyolcs-ködbbe csavarja, fedi:
 az Isten megóvja világát;
 az ember lelkét vaksággal veri.

[Numb branches of naked trees
are wrapped, covered into soft cambric:
God protects his world;
afflicting man's soul with blindness.]

Attila József calls one of the best stanzas of the Babits collection a philosophical still life. This negative evaluation presumes a reading that does not confine the comprehension of the text to the examination of the phenomenological aspect of language. At the same time, the semantic tension inherent in the philosophical still life expression suggests that there are at least two language elements required for establishing an abstract meaning, and at least one of the two elements have to be undeniably of imaginal nature.

Attila József deems the first line of the Babits poem

A csupasz fák csúcsa mint tűk hegye bök be
az égi flannelba:

[The tips of naked trees, like the points of needles, stab into
the celestial flannel:]

to be superfluous probably because the supplementary figure of the opening image is a simile that permits the reading of the image only as a visual experience. The search for meaning thus is restricted to a definitive identification of the image. We will have to come back to this explanation at a later stage.

The expression "pár maradék plántáját" [his few remaining plants], which has the meaning of threatened entities, is comprehended by Attila József as an image. But in his first version he omits the last one and a half lines of the original, *amik a bús tavaszt várják szabadon vagy kertben.* [which await the sad spring in the open or in the garden.] He might have been driven to do this by the acquiescence that expanding upon the sight that serves as a basis for the metaphor extinguishes the image, which cannot be recognized in the visual experience of the plants. Emphasizing just one of the components of the metaphor makes the distance between the meanings of the connected elements too short, and thus it loses its expressiveness. Furthermore, this decreased value metaphor, the image that can be perceived only visually, namely the plant, together with the full simile that connects the two material elements, i.e., the tips of the naked trees resembling the points of needles, through an involuntarily interfering anthropomorphic motif of meaning, suggests the notion of the protection of babies. Attila József deleted the above textual loci with the justification that they were "*bastard*", which might refer to a reading experience of this kind. Critical language identifies the undesirable outgrowth of image formation through a trope. This formation comes about from a cross of meaningful segments characteristic of man and the material world. The semiotic occurrence that takes place may raise the question why Attila József tries to dis-

tance the three texts, which inevitably enter into a dialogue even with one another, from these tropological transformations that can be traced back to such anthropomorphisms. It is especially the formation of the meaning of protection, coming from the notions of celestial flannel and fog, that would be hindered by the recreated text, since the personification edged between the constituent elements of the image results from the unification of semiotic units characteristic of the living and the non-living.

The image in the final version by Attila József reflects the motif of reinterpreted protection:

Csupasz fák gémberek ágát
puha gyolcs-ködbbe csavarja, fedi:
az Isten megóvja világát;
az ember lelkét vaksággal veri.

[Numb branches of naked trees
are wrapped, covered into soft cambric:
God protects his world;
afflicting man's soul with blindness.]

We might wonder if the last sentence in the stanza, "az Isten megóvja világát; az ember lelkét vaksággal veri" [God protects his world; afflicting man's soul with blindness], would not cancel the code that ensures the transformation of meaning between the images of nature and those of psychological conditions which, in Attila József's reading, controlled the poetic interpretation of the poet's creation of images. It is possible that the rewritten image invalidates the rule that can be based upon the theory of metaphor replacement. In this case, the closing line of the poem, in the quality of a self-interpreting configuration, offers the examination and supervision of the identification of images for the reading. The task of interpretation thus prescribed also requires a separate clarification.

In Babits's poem, the system of tropological substitutions is constructed by anthropomorphisms. The reading based on the principle of aesthetic sensation interprets the image as a visual sight, the basis of which is constituted by the belief that mankind has the same essence as nature. Attila József rewrote the image in a fashion that effectively deletes it by suspending the myth of man and nature sharing the same essence.

The fact is that this soul is dangerous for the living, and that is why God protects nature from it by making the soul blind, in other words by hiding the things from man's sight. This meaning, at the same time, can be established by the reading, if it replaces into the text the anthropomorphisms that operate the transformation of meanings between man and nature.

Csupasz fák gémberek ágát
puha gyolcs-ködbe csavarja, fedi:
az Isten megóvja világát;
az ember lelkét vaksággal veri.

[Numb branches of naked trees
are wrapped, covered into soft cambric:
God protects his world;
afflicting man's soul with blindness.]

We ought to notice that, even before the reading of the image, the personified trees imply the premonitions of death, and through the vision of a sickly and threatened old man with bandaged hands, they stabilize the figurative meaning of the text. The metaphor of the soul afflicted with blindness can also be sensed as an image, although its so-called degree of visibility is rather low. The reader is supposed to carry out a tropological transformation by projecting material characteristics upon a human base in order to reach the sight of "the eyes being the windows of the soul" to render it as the literal meaning of the image.

The search for the possibilities of figurative meaning for the soul afflicted with blindness confronts the reading with the language experience coming from the eternal tension between statement and expression. The statement here questions the assumed organic similarity between man and nature, i.e., the validity of the anthropological approach that served as the basis for metaphor-replacement theory. The meaning thus outlined, however, is the result of a reading process in which, through the intervention of anthropomorphisms, the soul afflicted with blindness gets phenomenalized, as it were. Accordingly, the text cannot delete the image, or more precisely, the principle of similarity upon which the notion of man is based.

The metafigurative meaning thus attainable focuses the attention of the reading to the linguistic position of the "I".

It seems as if the "I" would be missing from the final version, and the place of the resounding utterance is also unidentified.

The rhetorical I of the text makes the sounding of the voice in the poem possible through transversal movements of the states of seeing and being seen, on the horizon of an unstable locus of utterance.

As we may recall, Attila József found only one genuine metaphor in Babits's poem, the metaphor of celestial flannel. If we subject the context of the critique to a more profound scrutiny, we will not have difficulty in recognizing the fact that the unfolding of the protective notion in the final version is possible because Attila József replaces the anthropomorphism-generating original metaphor with images seeping in from his own poems. In fact, the soft cambric fog is borrowed from the

8th piece of *Medáliák* [Medallions] and from the poem called *Betlehem* [Bethlehem], and this is not indicated in the critical text. Two conclusions may be drawn from this phenomenon that are important to highlight. The intertextual existence of the image slows down the seemingly inevitable operation of anthropological meaning transfer and, consequently, it restrains the validity of the totalizing patterns of meaning formation. In accordance with numerous other poems written by Attila József in the same time period, the poetics of rewritten images points forward to the direction of the possibility of the appearance of the so-called *secondary modern* linguistic experience (Jauss) through the fact that the meaning of the poetic image cannot be deduced from the phenomenality of language. That is to say, words cannot be fully translated to the language of visual experience through a game of replacements between the inner and the outside world. At this stage, I can only allude to the fact that the filling of original images with unidentified excerpts cited from his own works may add novel aspects to the poetological analysis of texts written by Attila József between the years 1927 and 1930. As long as the poem analyzed does not retain the difference between the cited and the natural utterances, we might even consider this as an indication of a faltering of the unshakable belief in the possibility of control over language.

The intertextual game discernible in the Attila József version of Babits's poem calls forth the breaking of the monocracy of the anthropological-phenomenological reading construed as an indication of the start of a new epoch.

Unfortunately, I cannot go into a detailed discussion of this most complicated question here. Nevertheless, I can offer a few examples taken from the critical text analyzing the figurative way poetic language works, to illustrate the relative status of the principle of meaning replacement.

It can be easily discerned that Attila József most often recognized the simple case of catachresis in Babits's poems. Let us take a fairly enigmatic example in order to demonstrate the way Attila József read incoherent poetic images. This excerpt perhaps represents the most important rhetoric pattern of reading tropes embedded in the diction of criticism. "Ismét másutt vonatja szalad mint bárka az özönben: két jármű menetét hasonlítja össze olyképpen, hogy úgy az egyik, mint a másik szaladásáról való képzetünk végleg elenyészik." [At yet another place, his train is running like the Ark in the flood: he likens the movement of two vehicles in such a fashion that cancels out our notions of the running of both of them.]

What lay behind the ironic paraphrase of the central simile of the poem *A húszéves Nyugat ünnepére* [On the Twentieth Anniversary of *Nyugat*]? The lines "lelkem, munkám és vonatom szalad / mint bárka az özönben, Ararat csúcsát keresve" [my soul, my work, my train are running / like the Ark in the Flood, searching for the peak of Ararat] exposes the lyric "I" in a concave mirror in an

interpretation that cancels the classic modern conventions of the reading of poetic images.

It is important to see the following clearly. It would be misleading to think that Attila József here criticized Babits's poem in the sense of the incoherent image acknowledged in contemporary French criticism as an independent rhetorical figure. If I am not mistaken, it is exactly the very coherent logic of classic modern imagery that Attila József questions and perhaps rejects.

By foreshadowing the conclusion that can be reached through an analysis of the tropological system of the poem, which – for lack of time and space – I cannot detail at this stage, one notices that the paraphrase of the elliptically contracted lines in *A húszéves Nyugat ünnepére* [On the Twentieth Anniversary of *Nyugat*] is the result of such a reading that discredits the possibility of convergence between the entities accessible to the senses and the cognitive forms of experience.

Attila József's literal reading compares the incongruous notions of the movement of two simple vehicles. This down-to-earth referential interpretation might in effect turn our attention to the reconsideration of the poetic code that guarantees the reading of the original Babits image. What happens in fact is that the critics establish the incoherence of the image on the basis of a tacit reference to perception by the aid of the senses, while they actually compare qualities that can hardly be accessed experientially. Is it not possible that the Babits poem ultimately does prompt the reader to execute a similar interpretive operation? The re-generation of its system of metaphoric images is made possible first of all by the Biblical connotations associated with the notion of the Flood on the one hand, and on the other hand, by the imitation of the meaning-stabilizing tropology of "Repülj hajóm, rajtad a Holnap hőse" ["Fly, My Vessel, The Hero of Tomorrow is on Board"].

The system of metaphors that saturates all the elements of the poem also makes it possible for us to read the abstract images as vivid visual scenes. As a consequence, the recipient is made to string together with particular precision bits of intellectual experience with vivid imagery, based on a mute but rather uncertain knowledge. The inherited use of symbols emphasizes the phenomenological nature of language use. Thus, an understanding of the images can be carried out successfully if the reader counterbalances the tensions between the linguistic creation, the performative strength of the utterances, and the tropological movement of the text.

The opening motif of "lelkem, munkám és vonatom szalad /mint bárka az özönben, Ararat csúcsát keresve" [my soul, my work, my train are running / like the Ark in the Flood, searching for the peak of Ararat] is an instance of personification connected to two dead metaphors. The train and the work, being an object and an abstract notion, can only "run" metaphorically, when personified. The reader, however, does understand the meaning of this figure of speech ahead of time,

even without perceiving and identifying the image as a sight. It is the heightened spiritual condition of the soul, longing for the "healing distance" ("gyógyító messzeségbe") that establishes a contact between the lyric "I" that is looking out of the moving train and the meaning of the concept of "the Flood." It perceives the world as chaotic, as if it were a "Flood."

During the course of reading the lyric "I" appears in the text as a seeing entity and one that is being seen, as long as the link can be established between the concrete and the abstract images through the alternation between the internal and the external points of view. Either looking out of the window, or viewing the running steam engine from the outside, the reader is supposed to imagine the train as if it were "the Ark" moving among white, foamy waves.

The Babits poem actually makes an attempt at becoming the inheritor of Ady's use of images, which were composed in the language of the prophets. The owner of the vessel, tossed up and down by "the Flood," might be construed as a metaphoric variation of the lyric "I". In addition, the rendering of the Babits poem in one's own words is facilitated by the fact that *A húszéves Nyugat ünnepére* [On the Twentieth Anniversary of *Nyugat*] also paraphrases Ady's poetic language, and the recollection of it by Attila József's critique makes it indirectly at the same time an event of secondary modern comprehension of the classic modern aesthetic experience.

The paraphrase cancels the image, and thus it indirectly focuses the attention to the visual experience-generating and visual experience-reducing role of the linguistic medium. The readers are most likely to come across the images of the Babits poems in the course of their interpretation in the fabric of the critique, interwoven with tropes. In their quality of sheer spectacles, void of poetic value, these images suggest about the figurative functioning of images and the inner structure of their meanings that the iconic layer is inseparable from the meaning of the image. Yet it does not exhaust its import. We read on, after reconstructing the spectacle surmised by ourselves to be behind the image and concentrating chiefly on the figurative operation that enables the establishment of the image. These are but methodologically distinguishable phases of the reading, which do not follow in a chronological sequence but rather shift into one another, similarly to the way horizontal movements in reading are conceived by Jauss. However, the details and the conclusions of the query that this last aspect raises reach beyond the discussion of the present issue, and could be further explored in a new separate paper.

THEORY VERSUS CRITICISM*

(A BRIEF ACCOUNT OF THE PRESENT SITUATION IN HUNGARY)

ANDRÁS KAPPANYOS

Institute of Literary Studies, HAS, Budapest
Hungary

I should begin with a quotation from a non-public text, an application for research support that was sent to me for review. The applicant tells us that in the proposed work, namely a monograph of a recently deceased British poet, "textual analyses and close reading will be central. This does not mean, however, that I should ignore anything from theory that can be used in practice, be it Marxist, feminist, deconstructionist, or any other method."

Shall we believe this pledge? Does this applicant know what he is talking about? Can you imagine the researcher, who uses these "methodologies" like a carpenter uses the items in his toolbox? Such a scholar always appears to keep some useful theories, and most especially these three, in the drawer of his desk and ready for application. But does this approach describe the connection between theory and research?

I think our suspicion is not without foundation when we expect from such research a result with no theoretical reflections whatsoever. None of these theoretical complexes provide a clear-cut methodology of analysis; and even their connected methods, such as the sociological approach of Marxism and, say, "meta-rhetorical" approach of deconstruction, seem incompatible. I suspect that we are dealing with some sort of bluff. There would be only one way to convince me that this is no bluff: the clear formalisation of those *questions* to which Marxism, feminism and deconstruction can provide the proper answers. Unfortunately, even the proper wording of the questions would require considerable knowledge of these theories.

* This paper was presented at an international symposium at the Tartu University on August the 9th, 2000. The event was organised by the Under & Tuglas Institute of Literary Studies, Tallinn, as an "appendix" to the Congressus Nonus Internationalis Fenno-Ugristarum, held in Tartu, 7 to 13 August. The symposium, called "The Role of Theories in Literary Research" was initiated by a very witty and mind-provoking "questionnaire", worded by Jaan Undusk, the director of the Under & Tuglas Institute. Most of my statements try to address the questions put by him.

Two interrelated questions arise. First, what is the reason for this kind of apologetic and self-justifying, though apparently empty, reference to theory? Second, should our colleague really use these or other theories in his work? I will try to answer the second question first. I think the proposed monograph will work very well without the slightest touch of theorising. The whole idea of a chronologically organised account of an *oeuvre* is deeply rooted in positivist thinking. From this aspect we are able to deal with the question involved in the title of this symposium. Does theory have a role in literary research? The word 'research', according to a recent dictionary, means "an endeavour to discover new or collate old facts etc. by the scientific study of a subject or by a course of critical investigation." Meanwhile theory is "a supposition or system of ideas explaining something, esp. one based on general principles independent of the particular things to be explained." Research deals with facts, theory deals with principles. The only theoretical background that seems generally significant from the aspect of research, including such important fields as textology or bibliography, is positivism. And, although out of fashion, positivism is not a theory and a methodology that we can ignore very easily. We sometimes still have to answer questions such as who, when, where, and for what reason produced a certain text. These are sometimes very important and intricate questions that can be answered only on the basis of literary research, a quest for the facts. Structuralism sometimes also deals with facts such as what is the proportion of high and low vowels in a certain text, but in these cases the answer is based on counting, rather than researching.

Such a project as the one proposed by this colleague operates with such principles as development, authority, or impact and does so without any scruples. So it is able to find new facts or new relations between old facts and sometimes can be very useful. As T. S. Eliot writes, "for 'interpretation' the chief task is the presentation of relevant historical facts which the reader is not assumed to know." Or, elsewhere, "'Interpretation' is only legitimate when it is not interpretation at all, but merely putting the reader in possession of facts which he would otherwise have missed." We don't have to agree with Eliot in every point, nevertheless historical facts are still important elements of our knowledge. So an 'interpretation' that presents nothing but facts can be quite legitimate and valuable even today. It is produced by research, which in fact has nothing to do with theory, as theory does not deal with facts but principles and ideas. The questions of theory do not concern the truth-value of any concrete affirmation, cannot say anything directly of its 'factuality'. Theoretical questions are rather about the meaning of such notions as 'fact' or 'truth'. This means that such a 'factual' monograph is not expected to say anything of theory, but theory can say significant things of factuality itself. The proposed work can be absolutely legitimate within its own limitations without theory, but it will not even consider its limitations without theory. The competence of theory does not include the 'factual' competence of research activ-

ity; however, theory is able to judge the competence of research activity. We could call it a hierarchical division of labour. For example, the mayor of a city is unable to keep the streets clean; nevertheless, he is the one who knows which streets are to be cleaned.

And at this point we come to the second question: why does a person feel that he has to boast about his theoretical competence, even if he doesn't have any? It is clearly superficial to *ab ovo* deny the value of a positivist inventory of facts. However, 'value' has no meaning without a context, and today's context expects theory. The weightless reference to theory is a concession to this context. Sometimes it can be annoying to hear absolutely established elderly academics making such concessions. Probably this indiscriminating conformity to the new trends is even worse than what Paul de Man calls the *resistance to theory*. In other circles it has become virtually obligatory to prove one's expertise most convincingly even in smaller, less ambitious writings. Sometimes we can read three-page book reviews with ten or more footnotes. What is it that constitutes this context where the proficiency in theory has become the licence to speak of literature?

Literary theory as an independent discipline, and especially as an independent profession, is a relatively new development in our countries. After the political changes and the end of Marxist hegemony in the humanities, theory quickly became an important issue at the universities, a part of the agenda with its own examinations and, at some places, even with its own departments. At the same time we witnessed a certain kind of a cultural shock: learning western languages, studying at Europe's best universities, and accessing the newest developments either in printed form or through the Internet has become dramatically easier than before. In the last ten years a whole generation of young experts has emerged, who are very well versed in theory (or, at least, their own idiom) and represent it very prominently in their writings.

It is possible to interpret the tension around theory as a conflict of generations. Many elder scholars with great merits from the past, but weaker theoretical background, feel their positions threatened. They have to choose as their survival strategy either resistance or submission to the new trends. Both strategies can lead to some awkward utterances as well as sharp and dignified insights; but unfortunately the former seems to be more common. The youngsters might seem even more dangerous as they were brought up in a democracy (or partly in a disintegrating autocracy), so they do not seem to care that much about personal prestige. For them there are no sacred cows. In their beneficent naivety they evaluate a member of the academy with the same standards as they might judge a clever student.

From this point of view the introduction of theoretical thinking has an advantageous effect on the whole spectrum of literary studies. This does not mean however that I would attribute an utterly positive role to this new generation. They

have their shortcomings as well, but I will return to these somewhat later and consider it from another aspect. I have to shift to another aspect because this generational view, revealing as it might be, constitutes a simplification of the issue. The professors of this new generation, the real initiators of theoretical thinking in literary studies, are well into their fifties today; and there are quite a few scholars in the intervening generations who have a deep and committed affinity towards theoretical thinking. But the conflict revolves primarily around the young and merciless representatives of theory.

This other aspect I would like to introduce is an interpretation of the conflict as a turf war between individuals belonging to different branches of literary criticism. This conflict can have an ideological appearance, but at the end of the day it is a real struggle for existence, for institutional power, for professorial and academic chairs. Consequently, it is quite natural.

At one end of the world of letters resides the traditional 'literary research', and at the other end is theory, as they are featured in the title of this symposium. As we have seen, research very rarely meets theory, though theory sometimes condemns traditional research for affixing living, writable texts to dead, readable works of art (Barthes). But this forms only a very thin segment of the conflict.

The problem lies in the fact that we usually deal with things that are not facts, such as meanings and values. Interpretation and evaluation of literary texts constitutes the primary professional activity of literary people. So the main question of the conflict is about criticism. Who should have the right to interpret and evaluate literary works, and upon what basis? Who should determine that basis? And above all, who should dominate the literary canon?

Apart from these struggles, theory seems to be deeply concerned with the question of the basis of judgements and the source of the validity or legitimacy of interpretations. I have set up a little typology, without any claims to completeness, of the answers theory has offered. It is based on the commonsensical hypothesis, or rather on empirical experience, that a literary text can have several valid interpretations, however, not every interpretation is necessarily valid. The question arises: how can we tell the valid ones from the rest? Different theories treat this problem in their different ways.

- 1 Substantial negation of the fixed criteria of validity, boundless pluralism. Every interpretation is equally valid or invalid, or "anything goes." Pragmatic epistemology (Rorty), radical deconstruction.
- 2 Negation of the plurality of interpretations, or "absolutism." E. D. Hirsch.
- 3 External limitation of validity from the outside (that is, from beyond the text itself):
 - a: in historic time: H-R. Jauss and his "historical reading" (based on H-G. Gadamer's hermeneutics)

b: in social space: the theory of interpreting communities, Marxist "class-interest".

- 4 Internal limitation of validity, or a language–parole relationship between text and its interpretation. Ingarden (concretisations); Wellek (norm); Mukařovský (intentionality); Iser (empty space and perspective); Eco (open work and *intentio operis*), etc.

So, the answers are many and varied. What theory provides for the critic is a consensual field within which his conclusions count as valid, or sometimes even necessary. But is it necessary to choose one paradigm? What is criticism: a field of science or a field of art?

That was the basic question in the so-called 'criticism-debate' that took place in Hungary in 1996. A young 'theoretical critic' initiated the debate, a member of the young and merciless generation I mentioned before. He gave a penetrating (and merciless) account of the reception of a rather nonconformist contemporary literary work. In his essay he exposed the 'blind spots' of several critical schools, methods and personalities, provoking many diverse counter-opinions.

Some of these concerned the language of 'theoretical criticism'. This language in fact diverges from standard Hungarian, uses foreign terminology rather widely, and also incorporates many translated, though foreign-sounding expressions. Linguistic purism has been very strong since the beginning of the nineteenth century, when through the so-called linguistic renewal movement standard literary Hungarian was created. That was the time when, among many others, a Hungarian word, independent from the Latin, was created for the notion of literature. And another important consideration of the nineteenth century also comes to account here: the sacred position of literature as a depository of national values, the very essence of national identity.

So a new and foreign-sounding jargon, especially connected to the subject of literature, provokes strong opposition. The usage of this new language is obviously a question of choice. Its users can justly refer to the language of law or medicine. There might be notions and ideas that simply cannot be expressed in standard Hungarian. However, in some cases this language is merely a part of the struggle for power, expressing nothing but one's 'expertise' and the membership of its users in a certain group.

The other disadvantage of the specialist language, as it was noted in the debate, is the limitation of a publication's effect. Is it worthwhile to give up general intelligibility for theoretical accuracy? Sometimes yes, sometimes no, we would have to answer. It depends on the questions, the genre, and the actual purpose of the writing. And this is where we might see one of the blind spots of many theoreticians. Criticism cannot be monopolised by scientific theory, because that way it cannot fulfil some of its functions. Even the least theoretical literary journalism

has important functions in the reception and social life of literature and art. Theoretical criticism is structurally unable to take over these functions; and it is pointless and unfair to expect theoretical proficiency from literary journalism.

Other opinions referred to great critics of the past whose judgements have proven to be correct, and who were completely unaware of the existence of literary theory. There is no denying that there are great personalities who actually possess the necessary wisdom to make valid judgements. This appears to be a strong argument, although it also implies that one has to be a genius in order to put forward watertight judgements without leaning on theory. This is not necessarily so. According to a *bon mot* by Kurt Vonnegut, in order to distinguish good paintings from bad ones you only have to look at about a million pictures, and then you will know. So a critic will either have to be a genius, enjoy exceptionally extensive experience, or cultivate a theoretical way of thinking. Critics without any of these are self-appointed judges, without a constitution or a code civil. As there is no fixed analysing method and no fixed criteria for determining the validity of judgements, there is no immediate way to separate bunglers (or, rather, unashamed, exhibitionist members of the general public) from real experts. From this point of view theory can provide no less than a moral background to their judgements. Theoreticians on the other hand can be accused of simply using the actual texts as experimental fields to prove their own ideas. They neglect the aesthetic pleasure and understanding that is the ultimate purpose of any work of art. As one influential critic remarked in the debate, "Criticism is a problem, but not of theory."

I think we have to understand that the profession of criticism divides into several castes. Theoreticians, sometimes referring to particular texts, create literary theory based on epistemology, ideology-criticism, linguistic philosophy, sociology, and other fields of the humanities, while literary journalists make concrete judgements without referring to any of these fields, based on either 'common sense' or their own wisdom and experience. And there are several additional possibilities, which can be located between these two. These fields of interest and activity seem much more clearly separated in western countries. The positions and functions are more clearly distinguished, and it is unlikely that a theoretician would criticise the ephemeral judgements of literary journalists. On the other hand, in eastern countries, even calling someone a journalist can be an insult in certain contexts. Because many times the same person can be a theoretician in one writing, a serious critic in another, and a literary journalist in the third.

This is how we live; this is how we make our living. And I wouldn't necessarily call it a disadvantage. Anyone writing of literature should be systematic and consequent, but also pragmatic, or even eclectic: applying the appropriate method for the genre and the questions he has formulated. Theory can teach us to be systematic, but it is not less important what history can teach us: not to be dogmatic.

3RD PERSON ANAPHORA IN HUNGARIAN

GÁBOR TOLCSVAI NAGY

Eötvös Loránd University, Budapest
Hungary

In this paper I sum up the main questions of 3rd person anaphora in the Hungarian language in a theoretical framework of Cognitive Grammar. The textual relation between the antecedent and the anaphora is interpreted by the notions of prominence and conceptual reference point, in the case of two potential antecedents coreference is also dealt with by the notion of perspective. In the second part of the paper I argue that perspective has a definite role in a special case of anaphora resolution with two potential antecedents in Hungarian.

Anaphora is a universal phenomenon in language, both in sentences and in discourses. Anaphora is a unit in the sentence or in the discourse that refers back to an earlier unit in the sentence or in the discourse and by that it refers to an earlier mentioned entity, event, time or space. The earlier unit referred to is the antecedent. Thus, anaphora can be understood only in relation to its antecedent.

(1) Peter took the dog for a walk. Then he visited his parents.

In example (1) *he* and *his* in the second sentence refers back to *Peter* in the first sentence, i.e., these pronouns can be understood only in relation to their antecedent *Peter*, since the name Peter refers to an entity, namely a person in the world familiar to the speaker and the hearer. How this relation is construed and resolved, is a long debated question in linguistics and psychology. In the following paper I sum up the most important features of 3rd person anaphora in Hungarian discourse.

From the vast number of theories on anaphora (coreference in general, both in syntax and discourse) I take Cognitive Grammar as the theoretical frame. As van Hoek (1995: 313) points out, referring to earlier works as well as to Langacker's,

... full noun phrases (names and descriptive phrases) are used when a referent is not highly accessible within the immediate context. Pronouns, in contrast, are used when a referent is easily retrievable within the immediate context.

In van Hoek's interpretation contexts are defined as conceptual reference points, i.e., "local topics," prominent elements used to contextualize other elements. Thus, the difference between full noun phrases and pronouns forms a constraint on co-reference including full noun phrases.

A full noun phrase [...] cannot appear in the dominion of a corresponding (i.e., co-referential) reference point.

Van Hoek concentrates on the semantic factors of 'core' data (both on syntactic and discourse level). I do not want here to compare the theoretical frame of Langacker and van Hoek with those who posit topic continuity (Givón 1983), discourse topic and discourse focus (see, e.g., Sanford–Garrod 1981, Pause 1991, Müsseler 1995, Garrod 1995), in general with the different ideas on foregrounding (Chafe 1976), but it has to be emphasized that all current theories on anaphora are based in some way on the foreground–background distinction and the cognitive semantic approaches of nouns.

The Hungarian language has two important characteristics which determine the possible forms and realizations of anaphora. First, it has a very rich morphologic system, i.e., on verbs number, person, tense and mood, on nouns number and case are indicated by inflectional morphemes. Thus the zero + inflection realization of a nominal (i.e., in certain discourse and sentence positions an entity is represented by zero + inflection; e.g., only a personal ending, i.e., number and person on a verb represents the agent) occurs frequently. Second, the topic–comment distribution, therefore word order plays an outstanding role in the basic structure of Hungarian sentence (cf. É. Kiss 1995).

In Hungarian discourse (both narrative and dialogic) anaphoric 3rd person referents within one sentence or in consecutive sentences can be mentioned by

a) 3rd person personal pronoun (*ő* 'she/he'),

(2) *Péter hazament. Ő már befejezte munkáját.*

'Peter went home. He already finished his work [others not].'

b) by the distal demonstrative pronoun (*az* 'that') or

(3) *Péter megtalálta a szemüvegét. Azt kereste óráig.*

'Peter found his glasses. He hadn't found it for hours.'

c) by zero + inflection (i.e., in that case person and number is indicated by the inflectional suffix of the verb or the possessive suffix of a noun), and

(4) *Péter hazament. Ø Már befejezte munkáját.*

'Peter went home. He already finished his work.'

d) by full noun phrases identical with or other than the antecedent (not to be dealt with here).

(5) II. Erzsébet megkezdte római látogatását. A királynő ma reggel érkezett Olaszországba.

'Elizabeth II started her visit in Rome. The Queen arrived in Italy this morning.'

It has to be noted that the distal demonstrative pronoun *az* 'that' has a proximate pair *ez* 'this,' but this pronoun has a relevant function only as an endophoric anaphora (cf. Halliday–Hasan 1976: 33) referring to larger, paragraph-size parts of the text in Hungarian.

(All Hungarian examples are interpreted in the most literate way in English, but since inflection or other features unfamiliar to English syntax do not play any role in the present paper, the translations are in sentence form, too, except where detailed morpheme to morpheme translation is needed. Underlining indicates co-referential pairs.)

In the first sentence of (2) *Péter* is the most prominent element, this noun is the reference point that contextualizes the other elements. Since *ő* 'he' is stressed, it is in sentence focus position. *Péter* as a full noun is lowly accessible antecedent, *ő* as a pronoun is highly accessible anaphora within the same context, both are subjects, agents and topics, thus they are in coreferential relation. Example (4) is quite similar to (2), the main difference is that in the second sentence the \emptyset + inflection form of the anaphora is absolute highly accessible (that's why it is zero), it is topic in the sentence; and both *Péter* and the \emptyset + inflection anaphora are subjects, agents and topics, thus they are in coreferential relation. Example (3) is another case: the antecedent *szemüvegét* is object ("direct object": 'a pair of glasses + acc. '), patient and part of the comment, the anaphora is the demonstrative pronoun *az* + acc, patient, and focus. In (3) *szemüvegét* is not the most prominent element. It is contextualized by *Péter*, but it is lowly accessible, while the *azt* anaphora is highly accessible within the same context, so the coreferential relation is construed.

Analysing further the above examples, more characteristics of anaphora in Hungarian can be stated. Since Hungarian is a "discourse configurational language" (cf. É. Kiss 1995a, 1995b) a)–d) varieties of 3rd person anaphora are possible in different types of sentences according to the topic, comment or focus position of the antecedent and the anaphora.

1 If in the previous sentence there is one potential antecedent in the position of subject, topic and agent or experient and it is human, and the anaphora is in stressed subject and focus position, the anaphora is a 3rd person personal pronoun (*ő* 'she/he'), like in example (2).

2 If in the previous sentence there is one potential antecedent in the position of subject, topic and agent or experient and it is human, and the anaphora is in unstressed subject and topic position, the anaphora is \emptyset + inflection (in this case the simple iteration of the noun is excluded), like in example (4).

3 If the only possible antecedent is inanimate in the position of subject, topic and agent or experient, the anaphora in stressed subject position can be a 3rd person demonstrative pronoun (*az*, 'that') or in unstressed subject position it is \emptyset + inflection (in this case the simple iteration of the noun is excluded), like in example (3).

Thus in the case of one possible antecedent it can be assumed that the referant of the personal pronoun is animate, that of the demonstrative pronoun is inanimate, while \emptyset + inflection can be both. The most expected coreferential relation in Hungarian is the one with the absolute highly accessible \emptyset + inflection anaphora with one potential human antecedent, both in the position of subject, topic and agent. It can also be stated, that in the case of one potential antecedent there is a clear distinction between the personal pronoun and the demonstrative pronoun:

\emptyset 'she/he' : *az* 'that' = animate : inanimate.

\emptyset + inflection can be used both in animate or inanimate cases. Zero anaphora is used in neutral sentences where the subject of the two sentences are identical (i.e., zero anaphora refers to the subject of the previous sentence) in Hungarian. The choice between zero or personal pronoun, or zero or demonstrative pronoun is determined by the relative prominence of the anaphora. In Hungarian grammars it is described by syntactic features of the sentence: e.g., \emptyset should be used when it is stressed, thus focus, or sentence initial topic (with more than one possible antecedent), it is after the verb; it is in the scope of a quantifier etc. (cf. Kocsány 1997).

The case of anaphoric full nouns shows some other different characteristics, too (only some frequent varieties are mentioned here.) There is simple iteration, but with a change of reference point: if the antecedent is not the most prominent element in the first sentence (as in example (6), it is patient and subject), the repeated full noun can be the most prominent one and thus the reference point in the second as subject and topic:

(6) Péter a könyvet az asztalra tette. A könyv másnap is ott volt.

'Peter put the book on the table. The book was there next day, too.'

The anaphora may be a synonym of the antecedent:

(7) A szomszéd fát ültetett a kert sarkába. A csemete szépen kihajtott.

'Our neighbour planted a tree in his garden. The seedling sprouted well.'

The coreferential relation based on synonymical conceptual relation is a relatively open structure; its constraints are textual ones as well as semantic ones. The possible domain of the semantic compatibility of the antecedent and the anaphora is determined by the previous parts of the text and the context, consequently by the meaning of the antecedent, too.

The anaphora may be in a categorisation relationship with the antecedent:

(8) Péter vett egy pulit. A kutya egész nap ugat.

'Peter bought a *puli*. The dog barks all day.' (*puli* 'ancient Hungarian sheep-dog')

In (8) the first mention of the referred entity *puli* is the specific naming of one particular species. In relation to *puli* 'ancient Hungarian sheep-dog' *kutya* 'dog' is the basic level category (cf. Lakoff 1987: 5–67). Since members of basic level categories can be learned easily, they are represented by the shortest and contextually most neutral linguistic units; they represent the most properties of the category, it can be used as the anaphor of the specific antecedent. The two linguistic units of the coreferential relation in (8) may be transposed, but this version is quite rare in Hungarian:

(9) Péter vett egy kutyát. A puli egész nap ugat.

'Peter bought a dog. The *puli* barks all day.'

The version (8) is more frequent because the sequence of specific–basic level category needs less cognitive effort in the anaphora resolution than the opposite.

Frames, scripts also play an important role in the coreference of two full nouns as in (10):

(10) Zsuzsa elment bevásárolni. A bolt azonban zárva volt.

'Susan went shopping. But the shop was closed.'

Shop is a component of the frame "shopping," therefore the partial coreference can be understood easily.

Instead of (partial) iteration or the use of a frame the anaphora may be an adjective, i.e., an adjective of the antecedent, thus it becomes a metonymy of the antecedent, like in (7):

(11) A múlt héten egy férfi elrabolta Péter táskáját. A szerencsétlen sokáig félt az utcára menni.

'Last week a man robbed Peter's bag. The poor [man] didn't dare to go out for a long time.'

It has to be noted, that in all the above examples (6)–(11) with full noun anaphoras the first sentences contain other reference points than the second ones: generally

the antecedent belongs to the context of the most prominent entity, while the anaphora is the reference point in the second sentence.

Thus, in the case of Hungarian anaphoras a scale can be posited, where three domains are to be differentiated: one for full nouns with low accessibility, one for pronouns with medium high accessibility, and one for zero + inflection with absolute high accessibility. This feature plays an outstanding role in determining the anaphoric function of the two different Hungarian pronouns *ő* (she/he) and *az* (that) parallel with perspective, in cases where there are two potential antecedents, since the medium high accessibility makes the choice between the potential antecedents without using any full nouns possible.

When there are two potential human antecedents for the anaphora, the case is certainly different. In the case of two different potential antecedents both pronouns (*ő* 'she/he' and *az* 'that'), and zero + inflection can be used for animate, human referents in Hungarian.

(12) A tanár megszólította a diákot. Ø Odament hozzá.

'The teacher addressed the pupil. [he = the teacher] Went to him.'

(13) A tanár megszólította a diákot. Ő odament hozzá.

'The teacher addressed the pupil. [?] Went to him.'

(14) A tanár megszólította a diákot. Az odament hozzá.

'The teacher addressed the pupil. [that 'he' = the pupil] Went to him.'

Hungarian linguists discussed the phenomenon demonstrated in examples (12)–(14) for decades in order to decide what determines the use of *Ø*, *ő* and *az*. The particular problem is the difference between the zero + inflection form and the demonstrative pronoun, since according to the tests *ő* 'she/he' has a double feature: on the one hand it indicates a human referent in a longer passage in Hungarian texts (cf. Kocsány 1997), on the other hand it is ambiguous: in the case of (13) Hungarian native speakers hesitate when they try to decide the antecedent of the *ő* anaphora. Nevertheless, the functions of *ő* is closer to *Ø* + inflection than to *az* 'she/he'.

The difficulty in examples (12)–(14) comes from the fact that there are two human participants with thematic roles in the first sentence in each example: the *tanár* 'teacher' and the *diák* 'pupil'; and they both are able to act like human agents, in the above examples to go to the other.

In the case of one potential antecedent it was demonstrated, that the most expected coreferential relation in Hungarian is the one with the absolute highly accessible *Ø* + inflection anaphora with one potential human antecedent, both in the

position of subject, topic and agent. In other words: when there is clear topic continuity in consecutive sentences, and the second is without emphasis (i.e., without focus), the anaphora is \emptyset + inflection. This regularity functions in the case of two potential antecedents, too, demonstrated in (12). Since the *tanár* 'teacher' is the most prominent element in the first sentence of (12), it determines the immediate context for the other elements, such as *diák* 'pupil'. *Tanár* 'teacher' is lowly accessible, while \emptyset + inflection in the second sentence is absolute highly accessible, thus they are prominent within the same context, they represent the same reference point, consequently they are in coreferential relation. As mentioned above, *ő* 'she/he' also can be used in the case of topic continuity in emphatic sentences (with focus). Then example (13) can be interpreted in the following way: 'it was the teacher who went to the pupil'. But why is *az* 'that' used for animate, human antecedents as anaphoras, when for one potential antecedent it can only be inanimate?

Earlier interpretations like that of Pléh–Radics (1978) suggested in a generative frame that the anaphoric correlations of the parts of speech in consecutive sentences are governed by syntactic rules: 1) if the anaphora is zero, the anaphoric subject in the form of nominative Pro is deleted in the surface structure. Second, if the subject is unstressed, 2) and if the anaphora is zero, the anaphoric object in the form of accusative Pro is deleted in the surface structure, if the object is unstressed [inanimate], or optionally deleted if it is stressed [animate], 3) in other cases either the personal pronoun or the demonstrative is compulsory as Pro-form 1. (All these rules are valid in neutral sentences, where there is no emphasis on the co-referent nominal in the second sentence.) Later Pléh (1998) examined the syntactic function, the semantic role, the word order, and the syntactic topic–comment functions in the case of two potential antecedents in relation to the question of the inanimate pronoun *az* vs. zero anaphora and concluded that in determining the antecedent the main decisive factor is whether or not the antecedent is "active," i.e., whether or not it takes part of the action of the sentence of the antecedent. If the antecedent is inactive, the anaphora takes the previous subject as antecedent. If the antecedent is active, the anaphora takes the previous object as antecedent according to 2/3 of his informants. Thus, the inanimate pronoun *az* vs. zero anaphora difference does not play a decisive role in anaphora resolution. But these approaches have not revealed the basis of the differences indicated above. For the explanation the notion of perspective has to be introduced.

Perspective or viewpoint is considered to be the zero point, the origin, i.e., the here, the present and the *ego* from where the current speaker sees the situation (cf. Bühler 1934). Many authors consider viewpoint as something separate from the syntactic or semantic features of anaphora, since it is "vague" (cf., e.g., van Hoek 1995: 333). Contrasting to some extent to the opinion on viewpoint by van Hoek (1995), Langacker (1987) and Sanders–Spooren (1997) give a more thoroughly

based interpretation of perspective. These authors take perspective as a complex system, present in every discourse. Sanders–Spooren (1997: 85–112) distinguishes three aspects of vantage points within perspective in discourse, based on Langacker’s Cognitive Grammar (1987): a) the neutral vantage point (“a set of possible instantiations of an ‘I’”, R); b) the referential center (the actual location and time of the speech act, i.e., the position of the current speaker); and 3) the subject of consciousness (this subject is “responsible for the propositional content of the utterance”, S). Perspective and the different vantage points indicate a particular segment of the space-time, and thus situational relations of the universe of discourse (for the universe of discourse see Talmy 1978, Givón 1989, Pause 1991), where the position of the entity in foreground (i.e., the prominent element, the reference point or starting point) is proximate to the position of the current speaker in the proximate–distal relation, and the positions of all other entities to the current speaker are distal in the same proximate–distal relation, according to the relation of the neutral vantage points and the referential center. It can be assumed that the proximate–distal relation is a domain within the third person neutral vantage points, relative to other (second or first person) vantage points, if there are any in the discourse. To demonstrate the different aspects of perspective first I use the examples given by Sanders–Spooren (1997: 86):

- (15) a) I go to Paris.
 b) John goes to Paris.
 c) John wants to go to Paris.

In (15) a) the referential center, the neutral vantage point and the subject of consciousness are identical. In b) the referential center and the subject of consciousness are implicitly part of the speaker, the neutral vantage point is placed in *John*. In c) the referential center is the position of the speaker, but the subject of consciousness is placed in *John* with the neutral vantage point.

The examples of Sanders–Spooren (1997) make it possible to form the following hypothesis: each prominent conceptual reference point opens a new neutral vantage point in the syntactic structure or in sequences of syntactic structures in discourse.

In answering the questions formulated above, I believe that in the issue of the inanimate pronoun *az* vs. personal pronoun/zero anaphora perspective (viewpoint), especially change of vantage points in perspective plays a decisive role, besides conceptual reference points. In examples (12)–(14) there are two full nouns in the first sentences, and there are two pronouns or one zero + inflection, and one pronoun in the second sentences.

Supposing that R (the referential center, the current speaker) = S (the subject of consciousness) we have two main types in the case of coreference in the two successive sentences in examples (12)–(14).

1) The neutral vantage point of the reference point in the 1st sentence is identical in the 1st and the 2nd sentences, i.e., the reference point. The antecedent is a full noun, the anaphora is \emptyset (the anaphora is subject or object) or personal pronoun (the anaphora is not subject or object in the sentence). The antecedent–anaphora relation in the proximate–distal relation is proximate.

2) The neutral vantage point of the reference point in the 1st sentence differs in the 1st and the 2nd sentences. The antecedent is a full noun (object or other nominal in the sentence), and the anaphora is the demonstrative pronoun *az* (the subject of the sentence, irrespective of its animate or inanimate character). The antecedent–anaphora relation in the proximate–distal relation: distal.

The distribution of \emptyset , *ő* (he, she) and *az* (that): \emptyset , *ő* : *az* = proximate: distal.

Although it seems that the two full nouns are equally lowly accessible, the position of the first one (*the teacher*) as topic, subject, and agent, is considered to be more prominent: as a reference point it is the “starting point” to establish the context relative to the other full noun (*the pupil*). Consequently this reference point introduces that neutral vantage point from where the established context is represented. If this reference point and therefore this vantage point is the same in the next sentence, it is absolutely highly accessible, so zero and inflection is its linguistic representation.

In the second case – in (14) – a new reference point (*the pupil*) is established in the second sentence, but it is not completely new, since in (14) *the pupil* as object, patient and part of the comment belongs to the context of the *the teacher* in the first sentence.

Therefore, *the pupil* is seen from the neutral vantage point of *the teacher* in the first sentence, thus its introduction as reference point and new neutral vantage point in the second sentence is construed still from that first vantage point:

a) the relation between the reference center (the current speaker) and the first neutral vantage point is proximate;

b) the relation between the first neutral vantage point and the second neutral vantage point is proximate;

c) thus the relation between the reference center (the current speaker) and the second neutral vantage point is distal.

In a more schematic way:

1)

| | | sentence No. 1 | | sentence No. 2 |
|---------------------|---|--------------------|---|-------------------|
| [referential center | → | reference point | = | reference point |
| (current speaker)] | | vantage point | = | vantage point |
| | | <i>the teacher</i> | = | zero + inflection |

relation within perspective

a) between the vantage points:

identical

b) between the referential

center and the vantage points:

proximate

proximate

2)

sentence No. 1

sentence No. 2

[referential center →
(current speaker)]

reference point

≠

reference point

vantage point

≠

vantage point

the teacher

≠

az

relation within perspective

a) between the vantage points:

not identical

b) between the referential

center and the vantage points:

proximate

distal

The referential center (the current speaker) posits a distal relation when placing certain elements as prominent ones, as reference points. In the discourse, i.e., in the universe of discourse the reference points as the sources of neutral vantage points create their own relations, also with relation to the referential center.

Since animate *ő* 'she/he' is used in Hungarian as anaphora in proximate relation between the referential center and the neutral vantage point in the case of one potential antecedent, it cannot be used without ambiguity in the case of two potential antecedents. Thus the inanimate *az* 'that' represents the double proximity, i.e., the distal relation between the referential center and the second, different neutral vantage point. It has to be noted that in examples (12)–(14) the second anaphora (*hozzá* 'to him/her') is in the domain of the first anaphora (\emptyset + inflection, *ő*, or *az*), i.e., in the domain of the conceptual reference point of the sequence, and it contains *ő*, too (*hozzá* = *hoz* 'to' + *á* Sg3), thus it increases the ambiguity of *ő* in (4). However, since the first anaphoras are the reference points in the second sentences (not because of word order, but for being in the position of a certain component and thematic role), *hozzá*, containing *ő* becomes equally proximate in relation to the prominent \emptyset + inflection, *ő*, or *az* as reference points.

As I mentioned above, all the Hungarian examples introduced so far consist of sentences with neutral, "flat" intonation (i.e., there is no focus in them), and the subject is in its prototypical position, i.e., it is the topic of the sentence. However, there are other possibilities in Hungarian. Take first those variants that have the agentive anaphoric pronouns as focus. Note that in the neutral sentences the verbal prefix is immediately in front of the verb (*odament* = there [she/he] went), in

sentences with focus the verbal prefix is after the verb (*ment oda* = went there), because in sentences with focus the focus has to be immediately in front of the verb (cf. É. Kiss 1995b).

(16) A tanár megszólította a diákot. Ø Ment oda hozzá.

'The teacher addressed the pupil. [he = the teacher] Went to him.'

(17) A tanár megszólította a diákot. Ő ment oda hozzá.

'The teacher addressed the pupil. It was he [?], who went to him.'

(18) A tanár megszólította a diákot. Az ment oda hozzá.

'The teacher addressed the pupil. It was that ['he' = the pupil], who went to him.'

It can be assumed that the distribution of \emptyset : \acute{o} : *az* remains the same both in neutral and in focus position. The same can be experienced in such sequences where the agentive subject (the little boy) is in focus position in the first sentences:

(19) A tanár szólította meg a diákot. Ø Odament hozzá.

'It was the teacher, who addressed the pupil. [he = the teacher] Went to him.'

(20) A tanár szólította meg a diákot. Ő odament hozzá.

'It was the teacher, who addressed the pupil. [?] Went to him.'

(21) A tanár szólította meg a diákot. Az odament hozzá.

'It was the teacher, who addressed the pupil. [that 'he' = the pupil] Went to him.'

And also the same can be assumed in such consecutive sentences where the agentive subjects are in focus position in both sentences.

The next possible variants in contrast with (12)–(14) are the ones with different (i.e., reverse) topic–comment structures.

(22) A diákot megszólította a tanár. Ø Odament hozzá.

the pupil acc was addressed by the teacher nom

'The teacher addressed the pupil. [he = the teacher] Went to him.'

(23) A diákot megszólította a tanár. Ő odament hozzá.

the pupil acc addressed the teacher nom

'The teacher addressed the pupil. He [= ?] went to him.'

(24) A diákot megszólította a tanár. Az odament hozzá.

the pupil acc addressed the teacher nom

'The teacher addressed the pupil. That (he = the pupil) went to him.'

According to 82% of the informants, the distribution of zero + inflection and the two pronominal anaphoras are identical to the ones in (12)–(14).

It can be assumed that in the distribution of zero and pronominal anaphoras with two possible antecedents in the Hungarian language the identity or the change of the neutral vantage point pertaining to the current reference point is independent of thematic roles in Hungarian.

(25) A tanár megszólította a diákot. Ø Vele beszélgetett a szünetben.

Ø [He= the teacher] with + Sg3 [=instr] was talking [all] the break

'The teacher addressed the pupil. He [the teacher] was talking to him all the break.'

(26) A tanár megszólította a diákot. Az vele beszélgetett a szünetben.

That [he = the pupil] with + Sg3 [=instr] was talking [all] the break

'The teacher addressed the pupil. He [the pupil] was talking to him all the break.'

In (15) Ø + inflection represents the identity of the reference point and the neutral vantage point in the sequence, in (26) *az* represents the change of them.

Of course there are certain cases, where the above drafted system does not work, to be detailed in another paper. The system of perspective is present in the coreference relations with two or more different full nouns, but then it also plays a different role.

It can be assumed that the possibilities of zero, pronominal and nominal anaphora creates a rich system in the Hungarian language, based on morphology and syntax, but the conceptual content and the perspective has a decisive function in coreference, too.

Bibliography

- Chafe, Wallace 1976. "Givenness, contrastiveness, definiteness, subjects, topics and points of view." In C. N. Li, ed., *Subject and Topic* (New York: Academic Press), 25–55.
- Garrod, Simon 1995. "Distinguishing between Explicit and Implicit Focus during Text Comprehension." In G. Rickheit and C. Habel (eds), *Focus and Coherence in Discourse Processing* (Berlin: Walter de Gruyter), 1–17.

LA TRAVESTIE COMME RÉINTERPRÉTATION

(LÁSZLÓ GARACZI : *MIZANTRÓP*)

TIBOR BÓNUS

Université de Paris–Sorbonne III, Paris
France

« Catachresis is not what it is. It is a genus of which each species
is a monster, sui generis, incommensurate with any of its fellows. »

(J. Hillis Miller : *Ariadne's Thread*)

« Dans l'amour comme dans presque toutes les affaires humaines, l'entente
cordiale est le résultat d'un malentendu. Ce malentendu, c'est le plaisir. »

(Charles Baudelaire : *Mon cœur mis à nu*)

Si on admet la thèse herméneutique selon laquelle la traduction n'est autre qu'une sorte d'interprétation dans la mesure où il ne peut éclaircir le texte-départ que d'un aspect partiel, on peut aussi admettre que ni la réécriture n'est autre qu'une sorte de lecture. On ne peut pas, bien sûr, considérer une interprétation tout à fait de la même sorte qu'une traduction, car – comme écrit Henri Meschonnic – « paradoxalement, une *bonne* traduction ne doit pas être pensée comme une interprétation. Parce que l'interprétation est de l'ordre du sens, et du signe. Du discontinu. Radicalement différente du texte, qui *fait* ce qu'il dit. Le texte est porteur et porté. L'interprétation, seulement portée. La bonne traduction doit faire, et non seulement dire. Elle doit, comme le texte, être porteuse et portée. »¹ Bien qu'un texte est capable de faire autre chose que ce qu'il dit, et un texte interprétant a aussi de l'aspect rhétorique, on peut être plus ou moins d'accord avec le théoricien : il existe une certaine différence entre le mode de lecture d'une traduction et celle d'une interprétation. Dans l'ordre des genres littéraires toutes les trois opérations (interprétation, traduction, réécriture) ont des status institutionnels et des fonctions discursives différents, mais en même temps elles sont tous déterminées par des *relations explicitement langagières*. En plus on peut toujours leur poser la question suivante : quelles conceptions sur la littérature et sur la langue et – par rapport à cela – quels mécanismes interprétatifs fonctionnent dans une interprétation, dans une traduction ou dans une travestie (par exemple). Concernant, bien entendu, la relation et ainsi les tensions possibles entre l'aspect grammatical et rhétorique de ces sortes de textes. Pour répondre à cette question,

Hungarian Studies 15/2 (2001)

0236-6568/2001/\$5.00 © 2001 Akadémiai Kiadó, Budapest

dans le cas d'une travestie il faut tout d'abord examiner les procédés formels et les intentions sémantiques² à l'aide desquels elle transforme son propre prétexte (ou hypotexte).

Dans sa travestie intitulée *Mizantrop* László Garaczi choisit des procédés de transformation spectaculaires et radicaux, on peut ainsi la distinguer facilement de son prétexte dont l'identité, d'ailleurs, n'est pas si évidente. Il est vrai que l'hypotexte direct de la travestie n'est autre que la traduction hongroise de la pièce de Molière par Dezső Mészöly, et il ne fait pas de doute non plus qu'en considérant une traduction non pas comme reproduction de l'original, mais plutôt comme création plus ou moins autonome, on est contraint de dire que la traduction hongroise est l'hypotexte indépendant de la travestie. Malgré tout cela il se voit impossible de faire abstraction du fait que la transformation parodique de la traduction, soit-elle si aveugle au texte français, peut entrer dans une relation interprétative avec l'original de Molière. Néanmoins cette relation possible, mais – au moins de l'aspect de la production – assez arbitraire ne peut être légitime que si elle devient significative pour l'interprétation de tous les deux ouvrages, et en même temps la traduction ne reste pas non plus dans une simple fonction médiatrice, mais au contraire : on peut ainsi, dans cette perspective, voir mieux la différence et l'indépendance de celle-ci.

Le *Mizantrop* de Garaczi peut être nommé *travestie* dans la mesure où elle n'est pas une imitation satirique (parodie), ni stylistique (pastiche), mais plutôt une transformation concernant en même temps l'aspect stylistique et thématique de son hypotexte direct³. La travestie dont il s'agit est déterminée par des principes de transformation qui sont assez distincts de ceux déterminant les mécanismes sémiotiques fonctionnant dans la traduction. Étant donné que les traductions qui, dans un certain sens – comme écrivait Walter Benjamin – « pétrifient l'originaire » et ne se donnent pas à des nouvelles traductions, cela peut être surprenant que l'œuvre de l'auteur hongrois, en transformant (traduisant) une traduction vieillie, est capable d'ouvrir des nouvelles possibilités d'interprétations du texte français, pendant que celui-ci devient lui aussi indispensable pour la compréhension de la travestie hongroise. Garaczi dans sa pièce choisit des principes de transformation explicitement verbaux ou langagiers dont le travail textuel peut attirer l'attention sur la complexité discursive de la parole des personnages, et sur les possibilités autoreprésentationnelles du texte. Du point de vue du spectacle de Molière une telle réécriture peut être significative, puisque c'est juste la structure autoréflexive et métadiscursive du texte français qu'accentuent les interprétations écrites dans les années '80-'90. Par conséquent on peut arriver à une perspective dans laquelle *Le Misanthrope* lit formellement et sémiotiquement non seulement son propre texte, mais aussi ses traductions, ses interprétations et ses transformations littéraires. La traduction de Dezső Mészöly – comme on va le voir tout de suite – peut paraître dans ce contexte moins légitime, parce que la récréation en hongrois des

stratégies figuratives de l'original y reçoit un rôle subordonné à une image du langage subjectiviste et à une interprétation moraliste et parabolique de la pièce classique. C'est-à-dire à une lecture qui ignore l'importance de la complexité tropologique signifiante de la parole des personnages. Comme la travestie de Garaczi peut être examinée parallèlement à plusieurs interprétations contemporaines de la pièce française, ainsi la traduction de Mészöly peut être elle aussi attachée à quelques lectures précédentes de son originaire, en approuvant ainsi tous les deux les contacts existant entre la traduction, l'interprétation et la réécriture.

Dans cette étude je vais parler d'abord, très brièvement, sur les tendances interprétatives de la pièce de Molière, puis, avant l'analyse concrète, je vais vous rappeler dans quelques mots les transcriptions françaises les plus connues de cette pièce. En examinant la travestie hongroise, en forme des comparaisons je vais mettre en jeu aussi quelques passages du texte français, et c'est par rapport à ces conséquences comparatives que je vais situer la traduction de Dezső Mészöly.

Les critiques et les représentations théâtrales contemporaines peuvent démontrer que *Le Misanthrope* – auprès du *Dom Juan*, le *Tartuffe* et *L'École des femmes* – est la pièce la plus canonique de son auteur, c'est-à-dire le plus souvent fréquentée par les réinterprètes. Et si on considère le passé récent de ces interprétations, on peut déclarer que dans tous les deux domaines (dans la critique littéraire et la mise en scène) les constructions psychologiques, moralistes et sociologiques ont perdu leur priorité et ont donné la place à des lectures se concentrant sur les aspects langagiers et métadiscursifs du texte classique. Dans le théâtre les mises en scènes de Jovet et de Vitez ont accentué, à l'aide de la prosodie, la complexité rhétorique de la parole des personnages, contrairement aux mises en scène de Roger Planchon qui mettait le texte dans un contexte scénique psychologique et sociologique.

Pour la première tendance de lectures on peut mentionner la monographie de René Jasinski, où l'auteur – après avoir examiner la genèse et les ressources textuelles de la pièce, et après avoir mis à jour la vie sentimentale de Molière autour du moment de l'écriture – donne le dessin détaillé de la caractère des personnages en faisant des comparaisons entre leurs énoncés et leurs actions. Il considère Philinte comme un raisonneur dont la perspective peut le mieux nous montrer la caractère contradictoire d'Alceste, et il accepte cette perspective comme le message moraliste et social de la pièce. Selon cette lecture : Alceste est le représentant des valeurs universelles qu'il applique à la société comme mesures intemporelles, pendant que Philinte défend la conviction selon laquelle la morale est fondée sur des conventions et ainsi dépend de la temporalité. Le misanthrope reproche aux autres leur attitude hypocrite et déclare que corrompue est la société où il y a de différence entre les pensées et les phrases articulées des gens, pendant qu'il est amoureux d'une coquette qui est la plus hypocrite et qu'il veut amener à lui avouer sincèrement ses propres sentiments. Étant donné que l'action de la pièce est assez

réduite et remplacée par des actions verbales et que les dialogues sont souvent métalinguistiques dans la mesure où les personnages y parlent sur la façon de parler des autres, cette lecture non plus ne peut faire abstraction des signes de la discursivité. De ce point de vue la première fois quand Alceste contredit à son principe de sincérité est la scène du jugement sur le sonnet d'Oronte où au début il essaie de déguiser son propre avis à l'aide des instruments rhétoriques de la langue. Dans une autre scène il demande à Célimène de faire dire aux marquis arrivés que pour le moment elle n'est pas chez elle. La lecture qui accentue la tension entre la déclaration théorique du principe de sincérité et la pratique réelle du héros considère l'aspect rhétorique du texte comme subordonné à la médiation par le langage et ainsi il est contraint de comprendre la fonction performative de la langue comme le phénomène d'une action verbale faite par un sujet. Alceste est fautif non pas parce qu'il ment, mais parce qu'il exige la sincérité de tout le monde, un principe auquel lui-même est incapable de s'adapter. Mais sa faute est en principe corrigeable, car être sincère ou menteur est une simple question de choix. Au début il n'ose pas dire franchement ce qu'il pense sur le sonnet d'Oronte, parce que la convention sociale de la civilité s'avère plus forte que celle de la sincérité, mais quelques minutes après il décide de ne plus cacher son vrai jugement.

La tradition des interprétations métadiscursives de la pièce de Molière explique le conflit des personnages non comme celui entre la théorie et la pratique, mais plutôt comme le conflit entre deux conceptions du langage et de l'art, notamment de la performance théâtrale. Selon Jean-Marie Apostolides on peut lire la comédie comme la scène d'un combat discursif dans lequel se confrontent l'aristocratie historique et la nouvelle aristocratie du XVII^{ème} siècle, mais cette confrontation est mise en scène chez Molière comme deux conceptions sémiotiques. L'auteur cite l'œuvre de Niklas Luhman selon laquelle au XVII^{ème} siècle le système social fondé sur des différenciations fonctionnelles succédait à un autre système fondé sur des différenciations hiérarchiques. « Partout on passe d'un système social où le mode de différenciation était stratifié et hiérarchique à un autre où il devient fonctionnel. » Alceste est le représentant du premier, c'est-à-dire d'un système qui prolonge encore quelques principes de la chrétienté du moyen âge : non seulement le titre de noblesse hérité, mais aussi l'amour nommé, comme les troubadours, à l'aide des métaphores militaires, et – cela est le plus important – la fétichisation du mot ou l'identification du mot avec la chose même. Pour Alceste dire les choses équivaut à agir, comme dans l'univers de la magie, et en accentuant l'importance de l'honneur et de la foi, il fait comme si « le cœur était le domaine sacré par excellence. »⁴ Par contre Célimène, comme aussi les marquis, représente la nouvelle aristocratie pour laquelle le titre de noblesse est assuré non par une hiérarchie héritée, mais par la richesse et la fortune, et où c'est la valeur fonctionnelle de l'argent qui domine. Tout cela explique l'utilisation très fréquente des métaphores monétaires même pour les relations humaines (l'amour, l'amitié).

Don Juan féminin, Célimène est, « jusqu' dans sa pratique langagière, l'exact opposé de son amant. Alors que celui-ci exige de chaque mot qu'il soit alourdi par un équivalent intérieur – amour ou haine – qui lui assure son équilibre, celle-là ne se préoccupe que du signe linguistique. Seul le mot compte, à condition qu'il brille. Sa conversation n'est qu'ironie, pointes, mots d'esprit, sans souci de vérité ou fausseté. Si Alceste fétichise le mot, Célimène ne lui accorde qu'un éclat de surface qu'elle consume dans la conversation. »⁵ Donc Alceste identifie les mots avec les choses, pendant que Célimène, au contraire, sépare radicalement la fonction référentielle du langage et la réalité extérieure, et ne considère que la première. Selon Apostolidès on ne peut pas décider entre les deux conceptions : « Le langage, s'il n'est pas l'or que désirerait Alceste, n'est plus le papier-monnaie sans valeur que souhaiterait Célimène. Le premier fétichise la valeur d'usage des mots, le dernier, en revanche, leur valeur d'échange. »⁶

Dans cette interprétation le conflit des conceptions de langage se réduit aux perspectives interpersonnelles et ne concerne pas les tensions des aspects de langage fonctionnant à l'intérieur des discours des personnages. Avant de vous montrer quelques exemples d'analyse en forme des comparaisons, je résume en quelques mots les conséquences importantes d'une des deux lectures déconstructivistes du texte de Molière. Mary Jo Muratore donne une lecture métadramatique de la pièce : Alceste est le représentant d'une conception antirhétorique et moraliste qui pense que l'art doit être l'image vraie de la nature et « l'encodeur fidèle de la réalité empirique ».⁷ Les autres personnages, en revanche, sont les représentants de la pose, de l'apparence et de la performativité libre du théâtre, et leur attitude se soumet à la force séductrice de l'illusion esthétique. C'est dans la notion de la *sincérité* qu'Alceste réunit la conception transitive et antirhétorique du langage et de l'impérative moraliste, pendant qu'il est incapable de résister à la séduction de l'esthétique (Célimène). L'aspect esthétique et épistémologique du langage se confrontent ici non seulement comme deux perspectives mimétiques, mais comme des forces travaillant dans la même déclaration d'un seul personnage. Le triomphe ou la gloire moraliste du héros aboutit à la fin brusque de la comédie, mais du point de vue de l'intention irréductible du texte de la comédie, ce triomphe apparaît plutôt comme une chute. « That his (Alceste's) mimetic and natural manner plays to less enthusiastic reviews than Célimène's satirical hypocrisy only confirms the aesthetic truth that the need for art is rooted in man's desire to see the world not as it is, or even as it should be, but as it is invented to be by a creative artist who can recast and reshape nature in a more pleasing, albeit less natural form. »⁸ Selon cette lecture qui a quelque chose à voir – mais malheureusement pas beaucoup – avec la critique de l'idéologie esthétique de Nietzsche, la misanthropie se dirige sur le composant anthropologique de l'illusion esthétique, mais celle-ci, en revanche – et ici la subjectivité de l'invention que suggère la citation est impertinante –, a une relation étroite avec le fait que le langage est une entité

immaîtrisable par le sujet. Mais en même temps on doit accentuer que Nietzsche a défini même le désir de la vérité comme nécessité anthropologique qui est non seulement en opposition, mais aussi en corrélation avec l'illusion référentielle du langage. On va revenir encore à cette question quand on va examiner les fonctions poétiques possibles – dans la perspectives de la travestie – de la sémème de *l'amour*.

La travestie de Garaczi tranforme radicalement son hypotexte : elle fait des concisions, des condensations et des additions, elle change les noms des personnages, et détourne plusieurs fois l'intrigue en délibérant des automatismes discursifs dans les dialogues, en plus elle transforme en prose les alexandrins rimeurs. Garaczi raccourcie la traduction de Mészöly qui voulait reproduire par la prosodie, la modalité et le style, les effets de l'original, ne pouvant pas éviter – mais c'est naturel – les différences entre deux états de langage. L'auteur hongrois délibère et exploite cette différence non seulement langagière, mais historique, et donne des index transparents de fin de siècle aux discours des personnages. Comme Mészöly essaie d'imiter en hongrois la manière artificielle et la homogénéité stylistique de Molière, ainsi Garaczi, en revanche, change tout cela en un jeu hétérogène et plurivocal des discours, et multiplie, par des stéréotypes et des clichés, par des allusions intertextuelles, les modalités du texte.

Bien que la pièce française peut avoir des significations métadiscursives, en permettant au lecteur plusieurs modes – comme on a vue tout à l'heure – de mettre en jeu les relations entre le niveau sémantique interpersonnel et celui de la dynamique textuelle, elle garde encore la possibilité de reproduire un monde fictionnelle diégétique. Par contre, la travestie en profitant des possibilités d'autoreprésentation du texte français, donne au travail discursif des jeux langagiers un si grand rôle dans l'organisation textuelle qu'elle *détruit ainsi l'intégrité mimétique de son hypotexte*. Les codes de la vraisemblance des relations interpersonnelles sont transcrits par des changements dans la modalité produits par le jeu autonome des clichés et des tropes. Il devient transparent que c'est le langage qui crée le personnage, et par conséquent ce langage ne peut pas être interprété comme le simple médiateur des intentions et des sentiments subjectifs. Chez Molière cette contradiction a déterminé le discours d'Alceste qui croyait en une conception constative du langage, contrairement aux autres personnages qui accentuaient sa force performative, et s'adaptaient à des rôles prescrits par les conventions sociales de l'époque. Garaczi supprime le principe de la sincérité au discours d'Alceste dont la misanthropie perd entièrement son fond théorique, et devient ainsi – sans déguisement – arbitraire, prenant des airs ou des masques divers. Son attitude n'est plus motivée par la recherche de la réalité derrière la langue et non plus par celle du signifié, mais plutôt de prendre plusieurs masques ironiques, de jouer avec le langage. En grandes lignes on peut dire que chez Molière Alceste est un herméneute qui oublie les opérations poétiques fonctionnant dans son propre discours, chez Garaczi, en revanche, Alf se concentre sur les ambiguïtés de son propre discours,

accentuant ainsi l'importance du mode de signifier, autrement dit l'aspect poétique du langage. Les relations interpersonnelles sont mises en scène ici comme des conflits des aveux de pouvoirs et des désirs sexuels des personnages, et les divergences entre le *vouloir-dire* et le *mode de dire* qui existaient déjà dans la pièce française, se délibèrent dans les changements de masques arbitraires et inattendus. L'aveuglement d'Alceste sur la tropologie de son propre discours change en une perspective ironique et consciente de ses possibilités figuratives.

Les personnages de la travestie sont généralement les *variants hyperboliques* de ceux de Molière, tous les personnages, Alf aussi, se comprennent comme des masques discursives continuellement changeant, et ce changement est subordonné aux jeux des clichés et des stéréotypes. Alf apparaît plusieurs fois comme l'offenseur des personnes qui l'entourent, après il se transforme en un macho terroriste, puis en dialoguant avec Cila, il prend le masque d'un soupirant un peu féminin. Fil ne se montre pas comme un bon ami, mais comme un provocateur d'Alf, ou un agresseur verbal, ou comme un cabotin homosexuel. Cila, au début de la pièce est une coquette charmante, après elle se change pendant quelques répliques en une lesbienne, et vers la fin de la pièce elle apparaît déjà comme une putain ordinaire. Les changements permanents des masques des caractères, la *mascarade discursive* peut être la conséquence d'une lecture radicale du texte français, et peut être considérée comme une stratégie postmoderne de la part de la travestie hongroise. Et que ce procédé de transcription n'est pas une opération arbitraire par rapport au texte de Molière, c'est la réinterprétation de la personnalité de l'héroïne qui peut nous le montrer. Chez l'auteur français sous le masque de la coquette ne se trouve pas un visage réel ou vrai, Célimène ne sait pas elle-même non plus quelles sont ses vrais sentiments⁹, elle fonctionne ainsi comme un miroir dans lequel les soupirants peuvent voir comme ils veulent voir leur propre personnalité (être l'amant unique et irremplaçable). C'est cette fonction de miroir qui est dynamisée par la travestie de Garaczi dans la forme des changements de masques qui sont ici dirigés non par les aveux des autres, mais par le fonctionnement autonome des clichés et des allusions intertextuels.

Dans la pièce de Molière *Alceste*, en comprenant la langue comme la médiatrice non seulement des choses, mais aussi des sentiments, pense que la langue est capable d'exprimer sa personnalité unique et singulière. Son but n'est autre que devenir la ressource de sa propre parole, il refuse de reconnaître que la répétition, la citation travaillant la structure de la langue ne permet pas de parler et s'entendre parler dans le même temps. Il refuse la pensée de l'intertextualité, pendant que son discours – comme le montrait bien Larry W. Riggs – contient plusieurs citations des auteurs classiques et des œuvres précoces de Molière¹⁰. La transcription de Garaczi exploite et radicalise cette contradiction dynamique de son prétexte indirect : mettant dans le discours du héros des citations des chansons hongroises du XX^{ème}, l'auteur signale d'une part la différence historique et culturelle entre la

travestie et son hypotexte, d'autre part le passage de la limite entre les domaines de l'art. Dans *Mizantrop* Alf, dont le nom est une citation (un petit animal vert avec une trompe figurant dans une bande dessinée française), dit sur le sonnet d'Oronte (écrit dans le style du poète hongrois, János Pilinszky) qu'il est bien réussi – mais par hasard –, en revanche ce n'est pas la nature qui y parle. Après cette déclaration, il relit en haute voix le poème d'Oronte, et cette lecture est suivie de ce dialogue-là : « ORO : Ön rosszul olvasta föl. Mesterkéltén. ALF : Ön pedig túlontúl őszintén. Ha ne adj Isten, színházban lennénk, a kuliszák meghasadtak volna. »¹¹ Donc dans la travestie Alf est l'opposant d'Alceste, autrement dit le discours de celui-ci est transcrit d'après la perspective ironique et poétique de Célimène.

Dans la pièce française l'amour se rattache non seulement à la séduction de la beauté, à la séduction esthétique, mais – d'après le principe de sincérité d'Alceste – à la vérité, à l'aspect épistémologique du langage. La relation entre *la vérité* et *la force persuasive* de la langue s'avère très importante dans les répliques sur le procès d'Alceste et même dans la scène du sonnet d'Oronte. Le héros refuse d'avoir un avocat ou de solliciter un juge, en accentuant que la vérité doit gagner sans l'intervention de la persuasion. Il ne peut pas croire la confession d'amour de Célimène, parce que il est incapable de vérifier son référent et faire ainsi transparent son langage. Dans le premier cas la sincérité est fondée sur l'adéquation entre le signifié et l'objet, c'est-à-dire entre le discours et la réalité extérieure, dans le second elle fondée sur l'adéquation entre les sentiments et leur expression verbale. La discrépance entre la signification et le mode de signifier peut se montrer déjà juste au début de la pièce quand Alceste articule l'impérative de la sincérité : « Je veux qu'on soit sincère, et qu'en homme d'honneur, / On ne lâche aucun mot qui ne parte du cœur. » Dans cette phrase le cliché figuratif attire l'attention au fait que les sentiments ne peuvent disponibles qu'avec l'intervention du langage, qu'à l'aide de la force tropologique de celui-ci, puisque il est impossible de saisir le signifié comme un fait extérieur. Le discours amoureux donc peut être interprété d'une part comme le point d'intersection de la vérité et de la force séductrice, d'autre part comme le discours par excellent de l'illusion référentielle : la sincérité est équivalent à la relevée du masque, mais cela ne peut se réaliser qu'avec l'intervention du langage comme masque (mécanique et effaçant la singularité).

Alors Alceste pourrait reconnaître dans l'amour la caractéristique hallucinante du langage et l'importance de la force séductive de l'esthétique¹², mais au contraire, il essaie plutôt de conquérir Célimène avec des paroles dirigées par l'intention de la vérité et non pas par la séduction. En excluant de ses pensées le rôle de la force persuasive dans la communication, son but n'est plus séduire l'héroïne, mais de l'*anéantir*, cependant il est lui-même déjà bien séduit par elle, et derrière cette force il ne trouve pas la vérité. Alceste est incapable de reconnaître que la force persuasive et la vérité sont les deux composantes du même langage, se trouvant

dans une corrélation forte mais en même temps adversative. Comme écrit Paul de Man dans son étude sur Pascal sur la hétérogénéité du langage cognitif et performatif : « Language (...) now separates in two distinct directions : a cognitive function that is right (*juste*) but powerless, and a modal function that is mighty (*forte*) in its claim to rightness. The two functions are radically heterogeneous to each other. The first generates canonical rules of persuasion, whereas the second generates the eudaemonic values that are present as soon as one has to say that the claim to authority is made « at the *pleasure* of » the despot. The first is the language of truth and of persuasion by proof, the second the language of pleasure (*volupté*) and of persuasion by usurpation or seduction. (...) To the extent that language is always cognitive and tropological as well as performative at the same time, it is a heterogeneous entity incapable of justice as well as of *justesse*. »¹³

Dans la travestie de Garaczi l'amour change en sexualité non dissimulée, l'expression directe ou métaphorique du désir sexuel des personnages, pendant que l'idée du sex devient un interprétant qui dirige les connotations de leur répliques. Il se prête à créer des situations très amusantes, et – ce qui est plus important – il délibère le langage de la séduction, en donnant ainsi au désir un rôle indispensable dans la communication. On peut dire que le discours du plaisir reçoit une certaine priorité, et c'est le désir qui prend ainsi une fonction épistémologique dans la mesure où elle devient la réalité explicite ou cachée derrière le mascarade discursif. Mais tout cela ne peut pas effacer, bien sûr, l'indécidabilité entre les deux aspects (cognitif ou performatif), seulement, à travers des substitutions tropologique, renverser leur corrélation. On ne peut pas dire donc que la travestie, en donnant de priorité à la performance arbitraire des masques, et au langage de la séduction, simplifie la complexité sémiotique de son hypotexte, mais plutôt qu'elle exploite les possibilités poétiques impliquée dans la pièce de Molière. Car l'érotique chez Garaczi de la même façon comme chez Molière, apparaît comme l'allégorie de la compréhension. « Rather than being a heightened version of sense experience, the erotic is a figure that makes such experience possible. We do not see what we love but we love in the hope of confirming the illusion that we are indeed seeing anything at all. »¹⁴ Mais cette allégorie chez l'auteur hongrois est exploitée par la multiplication et la dispersion des masques dirigées par le jeu explicitement langagier des clichés et des stéréotypes.

Le procédé le plus important et le plus significatif dans la travestie n'est autre que la transformation référentielle des métaphores animales nommant des types et des actions humains, qui peut être considérée comme la relecture sémiotique très complexe de la pièce de Molière. Chez celui-ci Alceste voudrait faire croire que les autres personnages n'étant pas capables d'accepter et appliquer le principe de sincérité, ne sont pas dignes d'être nommé homme, mais plutôt comme des monstres. Mais d'un autre point de vue Alceste lui-même peut apparaître comme un monstre dans la mesure où son principe de la *sincérité parfaite* – comme le prin-

cipe de la perfection – est irréel et inhumain. Ce dernier aspect de l'irréalité et l'inhumanité reçoivent chez l'auteur hongrois un sens propre et métaphorique (poétique) dans le même temps : la travestie réanime le sens propre des clichés figuratifs référant métaphoriquement à des hommes. Ces transformations tropologiques peuvent montrer que la figuration, en faisant partiellement oublier le sens propre, donne une dimension anthropologique au monde, mais si le sens propre se réanime : dans l'indécision des deux sens se forment des monstres (des animaux parlants, des hommes en forme d'animal) dans le langage¹⁵. Cette nature tropologique et hallucinante du langage se trouve déjà dans le titre de la pièce française qui peut être interprétée, renforcée aussi par une relation homophonique, – comme Flaubert l'a remarqué dans une lettre de jeunesse – comme *mise en trope*, c'est-à-dire la transformation figurative nécessaire du langage en général¹⁶. Les différences constitutives entre l'imagination des langues montrent, à travers l'intraductibilité du texte hongrois, celui du texte français ; la transcription indirecte de la pièce de Molière s'avère ainsi la traduction beaucoup plus « fidèle » de cette pièce que la traduction hongroise examinée de celle-ci.

Notes

1. Henri Meschonnic : *Poétique du traduire*. Paris, Lagrasse, 1999. 22.
2. Voir : Gérard Genette : *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, 1992.
3. *Ibid.*
4. Jean-Marie Apostolides : *Célimène et Alceste : L'échange des mots*. In : *Le Misanthrope au théâtre, Ménandre, Molière, Griboïedov*. (rédigé par : Daniel-Henri Pageaux) Paris, 1990. 162.
5. *Ibid.* 163.
6. *Ibid.* 164.
7. Mary Jo Muratore : *Le Misanthrope*. In : *Mimesis and Metatextuality in french neo-classical text*. Genève, 1994. 37–53, 49.
8. *Ibid.* 51–52.
9. C'est Éliante qui déclare cette vérité sur Alceste et sur l'héroïne : « C'est un point qu'il n'est pas fort aisé de savoir. / Comment pouvoir juger s'il est vrai qu'elle l'aime ? / Son cœur de ce qu'il sent n'est pas bien sûr lui-même ; / Il aime quelquefois sans qu'il le sache bien, / Et croit aimer aussi parfois qu'il n'en est rien. » (1180–1184.)
10. Larry W. Riggs : The classicist subject as ideological construct : Fear, Desire, and Sexuality in *Le Misanthrope*. In : *Molière and Plurality. Decomposition of the Classicist Self*. New York, Frankfurt am Main, Paris, 1989. 105–154.
11. « ORO : Vous avez mal lu. Sur un ton affecté. ALF : Mais vous, vous l'avez lu sur un ton trop sincère. Si, Dieu m'en garde, nous serions dans un théâtre, les coulisses se seraient déjà crevées. »
12. Dans son dialogue avec Arsioné, il remarque qu'« On ne voit pas le cœur. », mais cette remarque n'ont pas des conséquences dans sa perspective.
13. Paul de Man : Pascal's Allegory of Persuasion. In : *Aesthetic Ideology*. Minneapolis, London, 1996. 69.

14. Paul de Man : Hypogram and Inscription. In : *The Resistance to Theory*. 53.
15. « Lássuk a medvét. », « Csapjon a lovak közé. », « Vak tyúk is talál szemet. », « bűdösbogár », « kitette a szűrét », « Felképelem a két hülye barmot. », « Várj, ne ilyen kutyaftában. », « Álnok kígyó. », « Hordja el az irháját. », « ocsmány féreg », « te vadállat », « ártatlan báránka » etc.
16. Gustave Flaubert : *Lettre à Ernest Chevalier*. Rouen, vendredi 31 décembre 1841. In : G. Flaubert : *Correspondance* I. Paris, 1973. « Quel est le personnage de Molière qui ressemble à une figure de rhétorique ? – C'est Alceste, parce qu'il est mise en trope. » 90.

HUNGARIAN STUDIES

**a Journal of the International Association
of Hungarian Studies
(Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság)**

Editor-in-Chief

Mihály Szegedy-Maszák

Editors

**Richard Aczel
Gábor Bezeczky
József Jankovics
Peter Schimert**

**Volume 15
Numbers 1, 2**



**AKADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST
2001**

CONTENTS

| | |
|--|-----|
| <i>Bezeczky, Gábor</i> : Structural Metaphors in the English and Hungarian Versions of George Eliot's <i>Middlemarch</i> | 113 |
| <i>Bónus, Tibor</i> : La travestie comme réinterprétation (László Garaczi: <i>Mizantrop</i>) | 301 |
| <i>Dobos, István</i> : The Concept-of-Subject Implications of Reading Rewritten Poetic Images at the End of the 1920s | 273 |
| <i>Gángó, Gábor</i> : 1848–1849 in Hungary | 39 |
| <i>Hajdu, Péter</i> : On the Ethnic Border: The Image of Slovaks in Kálmán Mikszáth's Writing | 233 |
| <i>Hites, Sándor</i> : Reluctant Supplements: Historical Novel, Historiography, and Historiographical Metafiction | 203 |
| <i>Imre, Zoltán</i> : (National) Canon, (National) Theatre and (National) Identity: A Debate over a 1928 <i>Bánk bán</i> -mise en scène in Hungary | 93 |
| <i>Józan, Ildikó</i> : Relire les textes traduits. L'héritage structuraliste de la théorie de la traduction | 121 |
| <i>Kappanyos, András</i> : Theory versus Criticism (A Brief Account of the Present Situation in Hungary) | 281 |
| <i>Lőrincz, Csongor</i> : Zeichenaustauschbarkeit und Allegorization bei Attila József | 255 |
| <i>Metro-Roland, Dini</i> : The Recollections of a Movement: Memory and History of the National Organization of People's Colleges | 49 |
| <i>Raun, Toivo U.</i> : The Baltic States after the Collapse of the Soviet Union: Appendix | 163 |
| <i>Szávai, Dorottya</i> : « Le Christ et Sisyphe ». Lecture Pilinszkyenne de l'œuvre de Camus | 143 |
| <i>Szegedy-Maszák, Mihály</i> : Vörösmarty and the Romantic Fragment | 3 |
| <i>Szegedy-Maszák, Mihály</i> : Bartók and Literature | 245 |
| <i>Tolcsvai Nagy, Gábor</i> : 3rd Person Anaphora in Hungarian | 287 |
| <i>Vajda, Karl</i> : Zeit an der Zeit | 169 |
| <i>Wilde, James</i> : Miklós Wesselényi and Nationality Issues in 1830–1849 Hungary | 11 |
| <i>Zsadányi, Edit</i> : Speech from the Margin: Gertrude Stein's <i>Tender Buttons</i> and Agáta Gordon's <i>Kecskerúzs</i> | 127 |



Éva Martonyi

**TROIS SIÈCLES DE RELATIONS
LITTÉRAIRES FRANCO-HONGROISES**

Verbum books

Les articles réunis dans ce volume ont été rédigés grosso modo pendant la période allant de 1975 jusqu'en 1995. Préparés pour des colloques, ils ne correspondent pas à une histoire littéraire au vrai sens du mot, néanmoins ils couvrent une période assez importante, à partir de la fin du XVIIIe siècle jusqu'à la fin des années 1980. Ils ont été publiés presque tous dans les actes des colloques, tenus soit en France, soit ailleurs. Or, ces volumes sont, dans la plupart des cas, difficiles à retrouver aujourd'hui et ils n'atteignent, de toute façon, qu'un public relativement restreint. C'est pour cette raison qu'une publication sous forme de recueil s'impose. Utile non seulement pour les étudiants francophones de la Hongrie et des pays francophones, mais aussi pour tous ceux qui étudient l'histoire culturelle de notre pays, le volume pourrait bien compléter la liste des ouvrages parus récemment dans ce domaine.

ISBN 963 05 7839 5

Price: US\$ 25 + freight charge

Paperback

132 pp.

You can order directly from:

Akadémiai Kiadó, Export Division

Budapest, P.O. Box 245, H-1519, Hungary

Fax: (36-1) 464-8221

E-mail: export@akkrt.hu

www.akkrt.hu

Guidelines for Submission of Manuscripts

Manuscripts should be sent to the Editor. Texts should be double-spaced with wide margins. Quotations longer than three lines should be indented and single-spaced. Whenever possible please also include a copy on diskette. Footnotes or endnotes should be numbered consecutively. *Hungarian Studies* will follow the forms recommended by *The Chicago Manual of Style* (Chicago: University of Chicago Press, 1982); or Kate L. Turabian: *A Manual for Writers of Term Papers, Theses and Dissertations* (Chicago: University of Chicago Press, 1987). In preparing their manuscripts and footnotes, all contributors are urged to follow the system in these two guidebooks.

From the Contents of Forthcoming Issues

Thomas Cooper: Irony in the Works of Zsigmond Kemény

István Czövek: Die Abteilung Nr. 3.

Adriana Varga: Kornél Esti and the Bulgarian Conductor

Printed in Hungary
PXP Ltd., Budapest